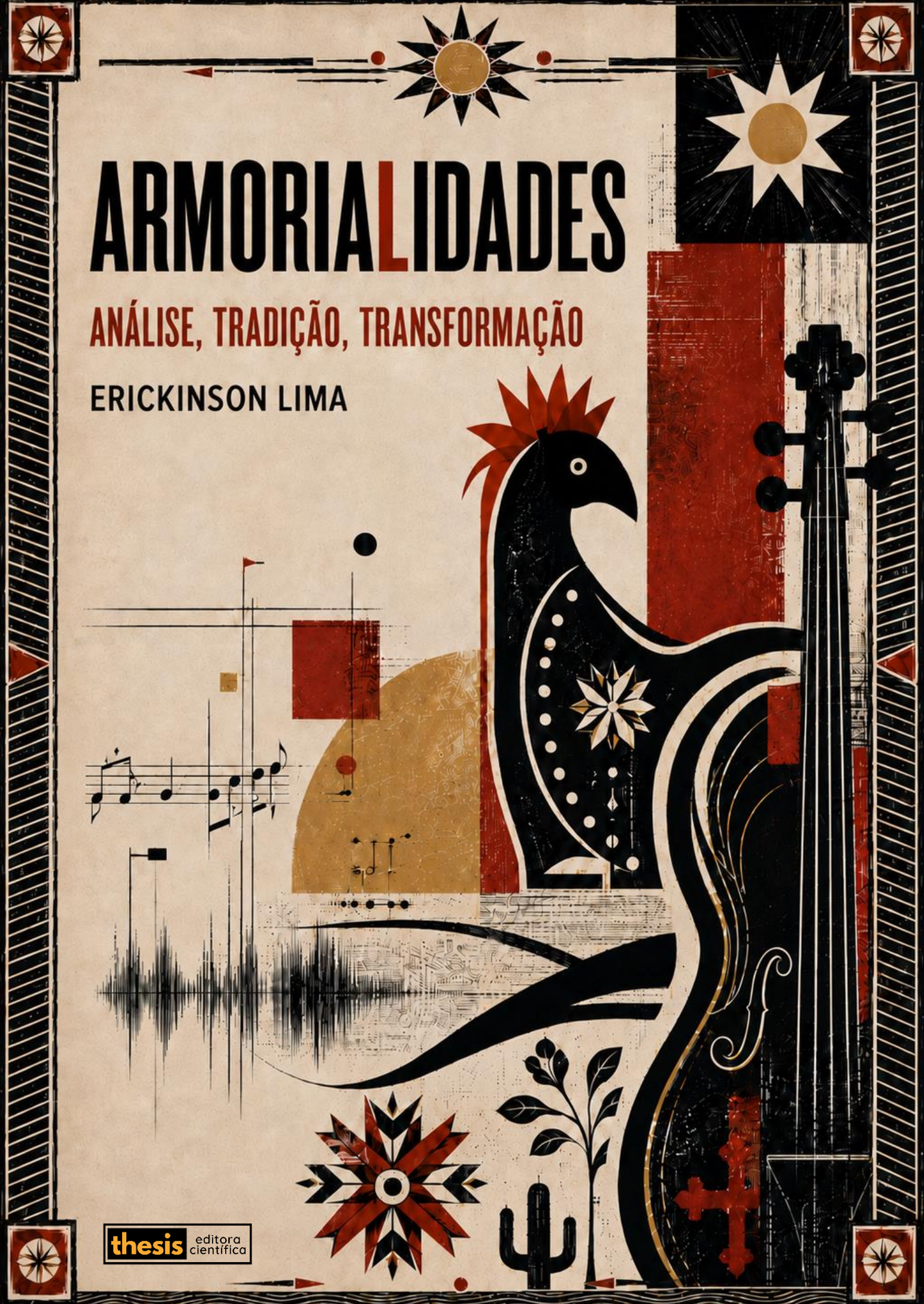
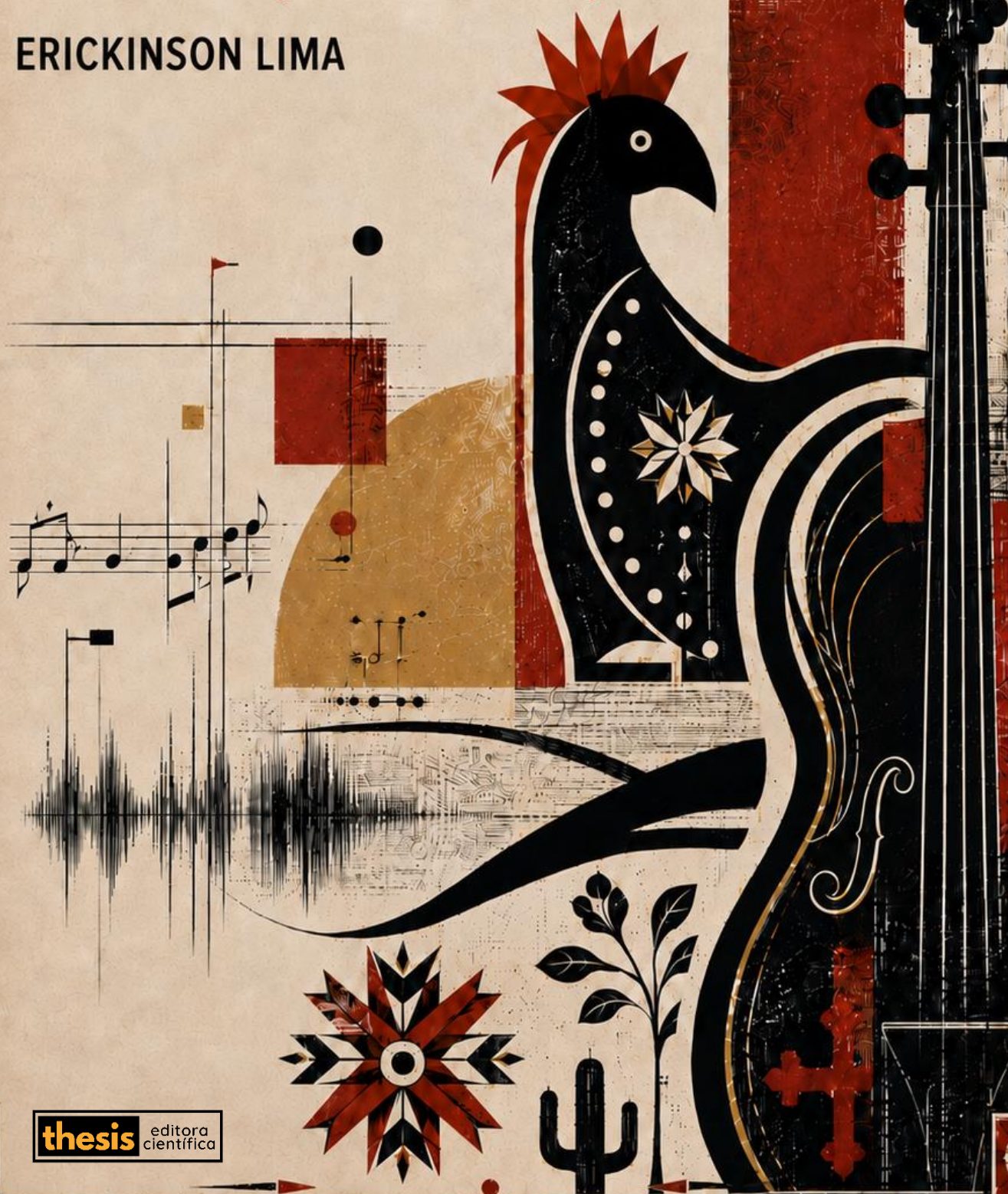




ARMORIALIDADES

ANÁLISE, TRADIÇÃO, TRANSFORMAÇÃO

ERICKINSON LIMA

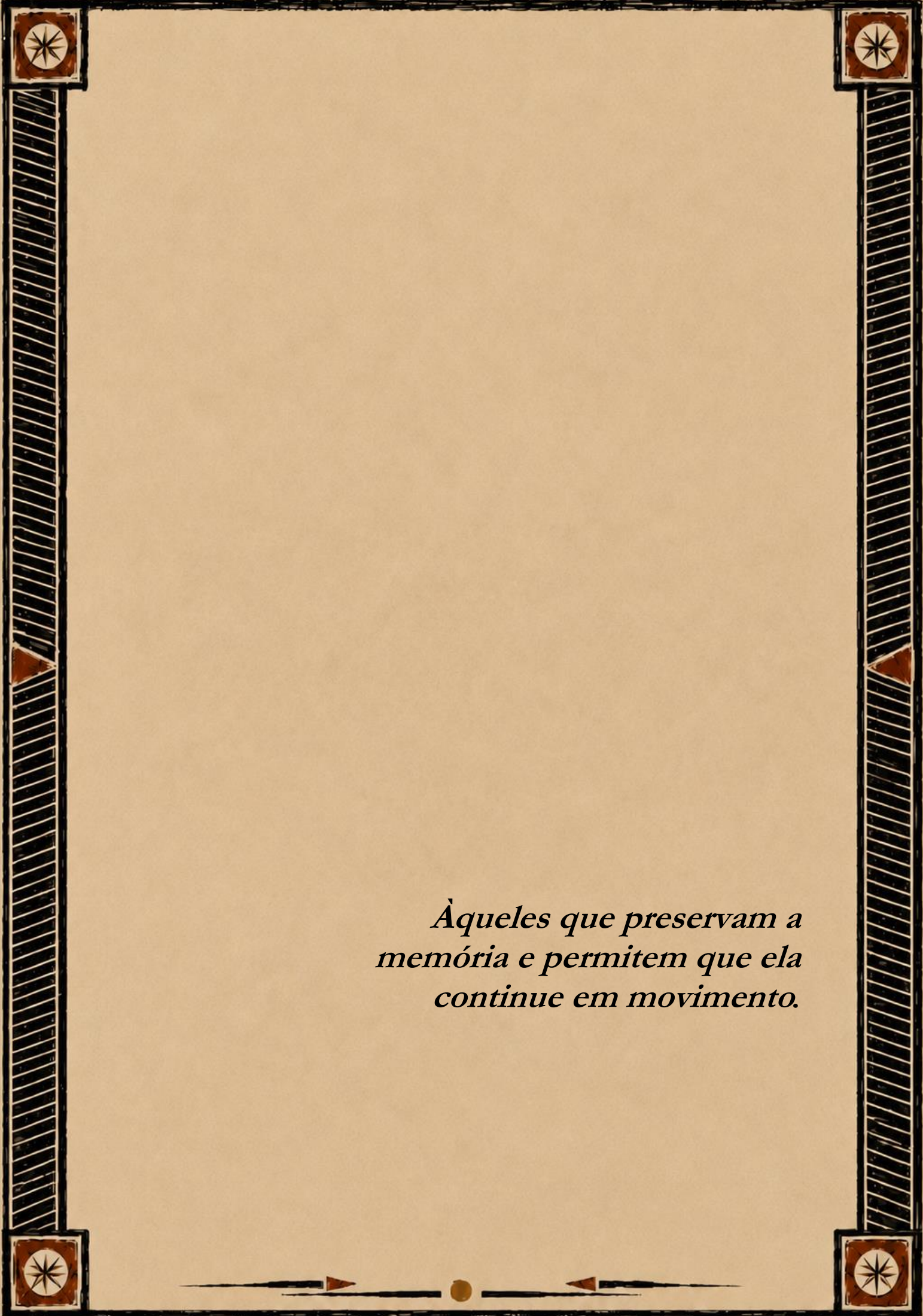


ARMORIALIDADES

ANÁLISE, TRADIÇÃO, TRANSFORMAÇÃO

Erickinson Lima

thesis editora
científica



*Àqueles que preservam a
memória e permitem que ela
continue em movimento.*



Copyright © Thesis Editora Científica.

Copyright do texto © 2026 Erickinson Lima

Copyright da edição © 2026 Thesis Editora Científica

Direitos para esta edição cedidos à Thesis Ed. Cien. pelo autor

Open access publication by Thesis Editora Científica.

Editor Chefe: Felipe Cardoso Rodrigues Vieira.

Diagramação e Projeto Gráfico: Erickinson Lima

Design da Capa: Erickinson Lima

Revisão: Erickinson Lima



Licença Creative Commons

Armorialidades: análise, tradição, transformação da Thesis Editora Científica está licenciada com uma Licença Creative Commons - Atribuição-NãoComercial-SemDerivações 4.0 Internacional. (CC BY-NC-ND 4.0). O conteúdo da obra e seus dados em sua forma, correção e confiabilidade são de responsabilidade exclusiva do autor, não representando a posição oficial da Thesis Editora Científica. É permitido o download da obra e o compartilhamento desde que sejam atribuídos créditos aos autores, mas sem a possibilidade de alterá-la de nenhuma forma ou utilizá-la para fins comerciais. O manuscrito foi previamente submetido à avaliação cega pelos pares (*blind peer review*), membros do Conselho Editorial desta Editora, tendo sido aprovado para a publicação com base em critérios de neutralidade e imparcialidade acadêmica.

ISBN: 978-65-83199-72-0

Thesis Editora Científica
Teresina – PI – Brasil
contato@thesiseditora.com.br
www.thesiseditora.com.br

CONSELHO EDITORIAL

Felipe Cardoso Rodrigues Vieira – lattes.cnpq.br/9585477678289843
Adilson Tadeu Basquerote Silva – lattes.cnpq.br/8318350738705473
Andréia Barcellos Teixeira Macedo – lattes.cnpq.br/1637177044438320
Eliana Napoleão Cozendey da Silva – lattes.cnpq.br/2784584976313535
Rodolfo Ritchelle Lima dos Santos – lattes.cnpq.br/8295495634814963
Luís Carlos Ribeiro Alves – lattes.cnpq.br/9634019972654177
João Vitor Andrade – lattes.cnpq.br/1079560019523176
Bruna Aparecida Lisboa – lattes.cnpq.br/1321523568431354
Júlio César Coelho do Nascimento – lattes.cnpq.br/7514376995749628
Ana Paula Cordeiro Chaves – lattes.cnpq.br/4006977507638703
Stanley Keynes Duarte dos Santos – lattes.cnpq.br/3992636884325637
Brena Silva dos Santos – lattes.cnpq.br/8427724475551636
Jessica da Silva Campos – lattes.cnpq.br/7849599391816074
Milena Cordeiro de Freitas – lattes.cnpq.br/5913862860839738
Thiago Alves Xavier dos Santos – lattes.cnpq.br/4830258002967482
Clarice Bezerra – lattes.cnpq.br/8568045874935183
Bianca Thaís Silva do Nascimento – lattes.cnpq.br/4437575769985694
Ana Claudia Rodrigues da Silva – lattes.cnpq.br/6594386344012975
Francisco Ronner Andrade da Silva – lattes.cnpq.br/5014107373013731
Maria Isabel de Vasconcelos Mavignier Neta – lattes.cnpq.br/8440258181190366
Anita de Souza Silva – lattes.cnpq.br/9954744050650291
Sara Milena Gois Santos – lattes.cnpq.br/6669488863792604
Leônidas Luiz Rubiano de Assunção – lattes.cnpq.br/4636315219294766
Jose Henrique de Lacerda Furtado – lattes.cnpq.br/8839359674024233
Noeme Madeira Moura Fé Soares – lattes.cnpq.br/7107491370408847
Luciene Rodrigues Barbosa – lattes.cnpq.br/2146096901386355
Mário César de Oliveira – lattes.cnpq.br/8924508898024445
Antonio da Costa Cardoso Neto – lattes.cnpq.br/9036328153320126
Elisabete Soares de Santana – lattes.cnpq.br/1149505575311414
Thiago Santos Borges – lattes.cnpq.br/4495115911159968
Alessandra Souza dos Santos – lattes.cnpq.br/5313671194713784
Mateus Henrique Dias Guimarães – lattes.cnpq.br/7137001589681910
Emelyn Glorys Herasme Henríquez – lattes.cnpq.br/7314295633439757
George Luiz Nérís Caetano – lattes.cnpq.br/0598052051026256

Copyright © Thesis Editora Científica.
Copyright do texto © 2026 Erickinson Lima
Copyright da edição © 2026 Thesis Editora Científica
Direitos para esta edição cedidos à Thesis Ed. Cien. pelo autor
Open access publication by Thesis Editora Científica.
Editor Chefe: Felipe Cardoso Rodrigues Vieira.
Diagramação e Projeto Gráfico: Erickinson Lima
Design da Capa: Erickinson Lima
Revisão: Erickinson Lima

Catálogo na publicação
Elaborada por Bibliotecária Janaina Ramos – CRB-8/9166

L732a

Lima, Erickinson

Armorialidades: análise, tradição, transformação / Erickinson Lima;
Prefácio de André Muniz. – Teresina-PI: Thesis Editora Científica,
2026.

Livro em PDF

ISBN 978-65-83199-72-0

1. Música. 2. Estilos musicais. 3. Guanais, Danilo, 1965- -
Composições musicais. I. Lima, Erickinson. II. Muniz, André
(Prefácio). III. Título.

CDD 709.81

Índice para catálogo sistemático
I. Música

Thesis Editora Científica
Teresina – PI – Brasil
contato@thesiseditora.com.br
www.thesiseditora.com.br

Prefácio

Há obras que se deixam conhecer aos poucos. Algumas se revelam pela escuta imediata; outras exigem convivência, estudo, ensaio e retorno. As três composições de Danilo Guanais reunidas neste livro pertencem, para mim, a essa segunda categoria. Tive a oportunidade de interpretar e gravar em CD a *Missa de Alcaçus*, e posteriormente interpretar a *Sinfonia nº 1* e a *Paixão segundo Alcaçus*, e cada aproximação com essas partituras confirmou a riqueza de uma escrita que coloca em diálogo diferentes tempos, linguagens e referências. Como maestro e professor de regência, aprendi que compreender essas obras significa ir além daquilo que primeiro se oferece ao ouvido.

É justamente esse movimento de aprofundamento que o leitor encontrará nas páginas seguintes. Erickinson Lima não se limita a reconhecer marcas do universo armorial nas composições de Guanais. Sua análise procura compreender como esses elementos passam a funcionar dentro da própria construção musical, assumindo novas formas e estabelecendo relações com procedimentos tonais, modais, seriais, textuais e cênicos. Essa perspectiva é importante porque evita uma leitura do Armorial como simples conjunto de características estilísticas e nos convida a perceber a tradição como matéria viva, capaz de permanecer justamente porque se transforma.

Para quem se aproxima dessas obras pela interpretação, essa leitura oferece ainda outra contribuição. Uma partitura não revela todas as suas relações apenas pela execução de notas, ritmos, dinâmicas e articulações. Há conexões que só se tornam perceptíveis quando compreendemos a origem e, sobretudo, a função de determinados materiais. Um romance quase oculto na textura, um gesto derivado do *aboio*, uma *incelença* transformada pelo contraponto ou a convivência entre diferentes sistemas de organização harmônica podem modificar a maneira como o intérprete compreende uma frase, uma tensão ou a direção de uma seção inteira. A análise, nesse sentido, não encerra a interpretação: amplia suas possibilidades.

Este livro percorre individualmente a *Missa de Alcaçus*, a *Sinfonia nº 1* e a *Paixão segundo Alcaçus* antes de aproximá-las em uma leitura comparativa. Ao fazê-lo, permite perceber continuidades que atravessam a trilogia, mas também diferenças importantes na maneira como Guanais reelabora seus materiais ao longo do tempo. O resultado é um percurso que conduz o leitor da identificação de elementos particulares para uma questão mais ampla: de que modo uma herança estética permanece ativa quando passa pelo pensamento individual de um compositor? É nesse ponto que a ideia de *armorialidades*, desenvolvida neste livro, adquire especial força.

Convido, portanto, o leitor a entrar nestas páginas com a mesma disposição que levamos para um primeiro ensaio diante de uma obra ainda desconhecida: atentos ao que já reconhecemos, mas disponíveis também para aquilo que poderá modificar nossa escuta. Este é um livro sobre três composições de Danilo Guanais, mas é igualmente uma reflexão sobre memória, criação e permanência. Entre aquilo que recebemos e aquilo que transformamos, a música continua encontrando maneiras de seguir adiante.

André Muniz
Maestro e professor

Apresentação

Meu primeiro contato com a música de Danilo Guanais aconteceu quando eu tinha 17 anos. Caminhava pela calçada da Catedral de Nossa Senhora da Apresentação, em Natal (RN), quando percebi luzes vindas do interior, ouvi os sons de uma orquestra afinando e, movido pela curiosidade, decidi entrar. Havia uma estrutura de iluminação preparada, músicos ajustando seus instrumentos e um coro aquecendo. Resolvi ficar. Naquela noite, seria apresentada a *Sinfonia nº 1*. Tudo o que vi e ouvi me impactou profundamente. Eu não poderia imaginar que, anos depois, tanto Danilo Guanais quanto o maestro André Muniz, que regia aquela apresentação, seriam meus professores e deixariam marcas importantes em minha formação musical.

Danilo foi meu professor durante a graduação em Música, e suas aulas permaneceram comigo pela maneira como conjugavam conhecimento, inquietação e estímulo à reflexão. Mais do que apresentar conteúdos, ele nos convidava a pensar sobre criação, linguagem e sobre as escolhas que dão sentido ao fazer artístico. Talvez por isso, quando chegou o momento de desenvolver minha pesquisa de mestrado (2014), retornar àquelas obras tenha parecido um caminho natural. A trilogia formada pela *Missa de Alcaçus*, pela *Sinfonia nº 1* e pela *Paixão segundo Alcaçus* tornou-se, então, objeto de uma investigação que começou academicamente, mas que nunca esteve desligada daquela primeira experiência de escuta.

Este livro nasce desse percurso, mas não é simplesmente a transformação daquela dissertação em outro formato. Ao reencontrar essas obras anos depois, outras perguntas se tornaram possíveis. Mais do que identificar elementos associados ao Movimento Armorial, interessou-me compreender o que acontece com eles quando entram efetivamente na composição: o que permanece, o que se transforma, o que se torna quase imperceptível e de que maneira tradição, técnica e criação contemporânea passam a coexistir. É a partir dessa perspectiva que o livro percorre a *Missa de Alcaçus*, a *Sinfonia nº 1* e a *Paixão segundo Alcaçus*, para depois aproximá-las comparativamente, observando suas relações harmônicas, textuais e os diferentes modos pelos quais romances, caboclinhos, incelenças, canto em desafio e aboio são incorporados e recriados. Ao final, essas relações retornam sob a ideia de *armorialidades*, entendida não como uma classificação pronta, mas como resultado do próprio percurso analítico.

Há ainda outra dimensão deste livro que nasce do lugar que hoje ocupo como pesquisador. Embora minha formação seja musical, parte significativa de minha atuação acadêmica tem se voltado às novas tecnologias, com especial interesse pela Inteligência Artificial. As artes que acompanham esta publicação foram concebidas nesse encontro. Partindo de *prompts* metacognitivos elaborados a partir da reflexão sobre o conteúdo, os símbolos e a atmosfera de cada obra, utilizei a IA como instrumento de experimentação visual, sempre em diálogo com a estética armorial e com o caráter interpretativo que emerge das análises. Não se buscou ilustrar literalmente a música, mas construir imagens capazes de prolongar, por outra linguagem, alguns dos seus gestos, tensões, memórias e símbolos.

Talvez este livro tenha começado, sem que eu soubesse, naquela tarde em que atravessei a porta da Catedral apenas para descobrir de onde vinham aquelas luzes e aqueles sons. Anos depois, volto às mesmas obras com outras ferramentas, outras perguntas e a mesma disposição para escutá-las. Espero que estas páginas também possam oferecer ao leitor esse movimento de descoberta e que, entre análise, tradição e transformação, cada um encontre seus próprios caminhos de escuta. Boa leitura.

Erickinson Lima

O Autor

Sumário

CAPÍTULO 1 – Entre herança e criação	11
CAPÍTULO 2 – A <i>Missa de Alcaçus</i>	20
CAPÍTULO 3 – A <i>Sinfonia nº 1</i>	29
CAPÍTULO 4 – A <i>Paixão segundo Alcaçus</i>	41
CAPÍTULO 5 – A ligação entre as composições	54
5.1 A relação entre o tonal, modal e o serial da trilogia.....	59
5.2 A estrutura textual	81
5.3 Os Romances de Alcaçus.....	94
5.4 O caboclinho, incelenças, canto em desafio e o aboio	107
CAPÍTULO 6 – Armorialidades: análise, tradição, transformação	128
Referências	136
Sobre o autor	141



CAPÍTULO 1

Entre herança e criação





Uma obra não começa inteiramente em si mesma. Antes de assumir a forma pela qual a conhecemos, atravessa experiências, repertórios, escolhas técnicas, memórias, recusas e modos particulares de compreender aquilo que a precedeu. Henry Barraud (2005) observa que uma obra de arte constitui um elo de uma cadeia e que sua compreensão pressupõe, em alguma medida, acompanhar os elos que conduzem até ela. A ideia oferece um ponto de partida especialmente fecundo para as obras examinadas neste livro. Na música de Danilo Guanais (n. 1965), seguir esses elos significa percorrer caminhos que não pertencem a uma única tradição: o romancelheiro de transmissão oral, os modos associados à música nordestina, o *aboio*, os *caboclinhos*, as *incelenças*, o canto em *desafio*, a poesia, a liturgia, a linguagem tonal, procedimentos seriais, estruturas matemáticas, referências visuais e experiências provenientes da criação musical contemporânea. O interesse, contudo, não está simplesmente em reconhecer essas procedências. Está em compreender o que acontece quando elas passam a habitar uma mesma obra.

É justamente aí que surge o problema que impulsiona este estudo. Identificar um ritmo de baião, uma configuração modal, uma melodia tradicional ou uma referência ao romancelheiro pode confirmar a existência de vínculos com o universo armorial, mas não explica, por si só, a maneira como esses vínculos participam da composição. Uma abordagem baseada apenas no reconhecimento de características estilísticas corre o risco de produzir um inventário: localizam-se determinados elementos, atribui-se a eles uma origem e, a partir dessa presença, classifica-se a obra. Esse procedimento é útil até certo ponto, mas se torna insuficiente diante de materiais que são fragmentados, transpostos, ocultados, sobrepostos ou submetidos a processos que modificam profundamente sua aparência original. Na trilogia de Guanais, a referência cultural nem sempre permanece na superfície. Em alguns momentos, ela se transforma até passar a atuar na organização da forma, da textura, da harmonia, do texto ou da própria dramaturgia musical.

Essa questão adquire especial relevância quando confrontada com o próprio pensamento armorial. Ao refletir sobre a criação de uma música brasileira fundamentada na cultura popular, Suassuna (1951, pp. 44–45) propõe um percurso que parte da imitação, atravessa a transposição e alcança a recriação. A distinção é importante porque desloca a valorização do elemento tradicional de sua reprodução literal para sua capacidade de gerar outra obra. Recriar pressupõe conservar alguma relação com aquilo que foi recebido e, simultaneamente, permitir que esse material seja modificado pelo pensamento individual do compositor. Sob essa perspectiva, transformação não constitui ameaça à tradição. Pode constituir justamente uma das condições de sua continuidade.

Há ainda uma particularidade histórica do Movimento Armorial que torna essa questão mais interessante. Idelette Santos (1999, pp. 21–22) observa que a criação armorial antecedeu sua própria proclamação como movimento: foram as obras, os encontros e as experiências entre artistas que contribuíram para a definição posterior de seus princípios. A autora identifica, nesse processo, uma primazia da criação sobre a teoria. Essa inversão é significativa para a perspectiva adotada neste livro. Se o Armorial não nasceu como sistema fechado a ser posteriormente aplicado às obras, parece pouco produtivo buscar, décadas depois, uma espécie de vocabulário imutável mediante o qual toda produção vinculada a essa herança devesse ser medida. A própria gênese do movimento sugere uma estética construída na experiência e, por isso mesmo, aberta às soluções particulares de seus criadores.

Essa abertura torna-se ainda mais evidente quando se observa sua continuidade após o período de atuação coletiva do Movimento. Queiroz (2014) chama atenção para a permanência de seu legado entre compositores das gerações seguintes, para os quais o Armorial passa a funcionar menos como pertencimento institucional e mais como referência criativa e *modus operandi* composicional. Nesse ambiente posterior ao Movimento, suas premissas podem ser ampliadas, combinadas ou reinterpretadas por linguagens que não integravam necessariamente o horizonte técnico de sua primeira geração. É nesse espaço que se situa Danilo Guanais. Sua relação com o Armorial não se estabelece pela tentativa de reconstrução de um repertório histórico, mas pela possibilidade de continuar pensando a criação a partir de uma memória cultural nordestina submetida às demandas de sua própria linguagem.

Essa posição também ajuda a compreender por que a presença de procedimentos contemporâneos não constitui, nas obras estudadas, uma contradição em relação à matriz armorial. Serialismo, tonalidade, modalismo, processos de fragmentação, estruturas derivadas de matrizes numéricas, sobreposições texturais e diferentes formas de manipulação temática convivem com materiais provenientes da tradição popular. Estudos posteriores sobre a produção de Guanais têm confirmado justamente esse caráter pessoal de sua escrita, na qual elementos armoriais coexistem com procedimentos composicionais contemporâneos. Holschuh (2017), ao examinar *O Caldeirão dos esquecidos*, identifica a combinação recorrente entre modalismo, tonalismo e serialismo, enquanto Santos (2025), ao estudar sua produção para violão, também observa a integração entre referências tradicionais e recursos modernos. Essas pesquisas, realizadas sobre repertórios distintos daquele examinado aqui, reforçam a pertinência de compreender Guanais não como continuador passivo de uma linguagem anterior, mas como compositor que trabalha criticamente sobre uma herança.

É a partir desse horizonte que este livro se concentra em três obras: *Missa de Alcaçus* (1996), *Sinfonia nº 1* (2002) e *Paixão segundo Alcaçus* (2013). A distância temporal que as separa permite observar permanências e mudanças no pensamento composicional de Guanaís. Ao mesmo tempo, elas compartilham elementos que tornam possível uma leitura comparativa: a presença coral, a relação entre música e palavra, a recorrência de referências nordestinas, o emprego de materiais modais e a construção de mecanismos de unidade interna. A proximidade entre as obras, entretanto, não deve sugerir homogeneidade. Cada uma estabelece uma relação distinta com aquilo que recebe das anteriores, e justamente essa diferença torna a trilogia analiticamente produtiva.

Na *Missa*, determinados procedimentos aparecem em configuração ainda bastante vinculada à articulação entre liturgia, modalismo e materiais populares; na *Sinfonia*, esse campo é ampliado pela dimensão visual, pela dramaturgia e por um tratamento mais expansivo da relação entre sistemas composicionais; na *Paixão*, muitos desses recursos reaparecem sob uma escrita mais concentrada, na qual técnicas anteriormente experimentadas parecem já assimiladas ao vocabulário do compositor. Essa trajetória está explicitada na própria organização atual do livro.

Dessa constatação decorre o questionamento que orienta o percurso analítico: de que maneira os materiais associados ao universo armorial deixam de funcionar apenas como referências reconhecíveis e passam a participar efetivamente da organização composicional da *Missa de Alcaçus*, da *Sinfonia nº 1* e da *Paixão segundo Alcaçus*? A essa questão acrescenta-se outra, inevitavelmente ligada à primeira: o que permanece de uma tradição quando seus materiais são submetidos a diferentes graus de transformação? Essas perguntas deslocam a análise da identificação para a função. Não basta saber de onde determinado objeto provém; é necessário observar o que ele passa a fazer na partitura, com quais outros elementos se relacionam e quais sentidos adquire depois de transformado.

Por essa razão, a análise desenvolvida nas páginas seguintes não adota a oposição entre “tradicional” e “contemporâneo” como categorias mutuamente excludentes. Ao contrário, interessa perceber os espaços de contato criados entre elas. Quando uma melodia do romanceiro passa a sustentar um procedimento contrapontístico, quando uma série organiza o percurso entre regiões tonais, quando um *aboio* transfere sua lógica responsorial para a escrita coral ou quando uma *incelença* deixa de ser apenas melodia para tornar-se matéria contrapontística e tímbrica, a distinção entre origem e técnica torna-se menos evidente. A obra não apaga a procedência dos materiais, mas também não os conserva intactos. É

precisamente nessa zona intermediária que a análise encontra alguns dos processos mais característicos da escrita de Guanais.

O plural adotado no título — *Armorialidades* — deve ser compreendido, neste primeiro momento, como uma hipótese de leitura. Em vez de antecipar uma definição, ele sinaliza a possibilidade de que a relação entre criação contemporânea e herança armorial não se manifeste de maneira única ou homogênea. O alcance dessa escolha conceitual será construído ao longo das análises e retomado, em perspectiva, ao final do percurso.

A análise, portanto, não é empregada aqui como instrumento destinado a confirmar previamente que essas obras são armoriais. Seu papel é mais crítico. Parte-se justamente da possibilidade de que alguns dos traços mais significativos dessa relação não estejam entre aqueles imediatamente reconhecíveis. A partitura é interrogada para distinguir presença de função, citação de assimilação, permanência de repetição. Essa atitude encontra correspondência na compreensão de Pareyson (2001) de que uma interpretação de uma obra permanece sempre suscetível a revisão, aprofundamento e novas descobertas. Retomar essas composições mais de uma década depois das primeiras investigações desenvolvidas sobre a trilogia significa, nesse sentido, não simplesmente atualizar uma leitura anterior, mas recolocar as próprias perguntas diante de um objeto que se revelou mais complexo do que inicialmente parecia.

É a partir desse horizonte que se organiza o percurso deste livro. Este capítulo de abertura situa o Movimento Armorial não apenas em sua dimensão histórica, mas como um campo estético cuja permanência depende também das formas pelas quais seus princípios foram retomados e transformados posteriormente. A relação entre cultura popular e criação erudita, a interdisciplinaridade, a importância do romanceiro e, sobretudo, a ideia de recriação fornecem as bases para aproximar a produção de Danilo Guanais desse universo sem pressupor uma correspondência rígida com os procedimentos da primeira geração armorial. Mais do que estabelecer previamente o que seria ou não armorial em sua música, interessa construir as condições para que essa relação possa ser interrogada pela análise das obras.

O Capítulo 2 volta-se à *Missa de Alcaçus*. A análise evidencia que a aparente heterogeneidade das vinte e uma seções não impede a existência de uma arquitetura cuidadosamente relacionada. Distribuição vocal, recorrências motivicas, organização modal, ritmos associados à cultura nordestina e melodias provenientes do *Romanceiro de Alcaçus* estabelecem ligações entre pontos estruturalmente distantes. Particularmente significativa é a maneira discreta com que alguns materiais tradicionais são incorporados à textura, aproximando-se da imagem de uma “assinatura em filigrana” empregada pelo próprio

compositor. A *Missa* oferece, desse modo, o primeiro campo para observar uma questão que atravessará o restante do livro: um material pode ser estruturalmente importante mesmo quando sua origem já não é imediatamente percebida pela escuta.

O Capítulo 3 examina a *Sinfonia nº 1*, obra em que o campo de relações se amplia consideravelmente. Som, texto e dimensão visual passam a participar conjuntamente da arquitetura composicional. A iluminação é incorporada à partitura e estabelece relações com a imagética de Gilvan Samico, enquanto o texto apócrifo de *O Livro de Adão e Eva* dialoga com poemas de Ariano Suassuna. No domínio estritamente musical, tonalidade, modalismo e procedimentos seriais coexistem com motivos de origem popular e com processos sistemáticos de transformação temática. A *Sinfonia* torna-se, assim, um ponto central do percurso porque permite compreender a armorialidade não apenas como sonoridade, mas como princípio de articulação entre linguagens distintas.

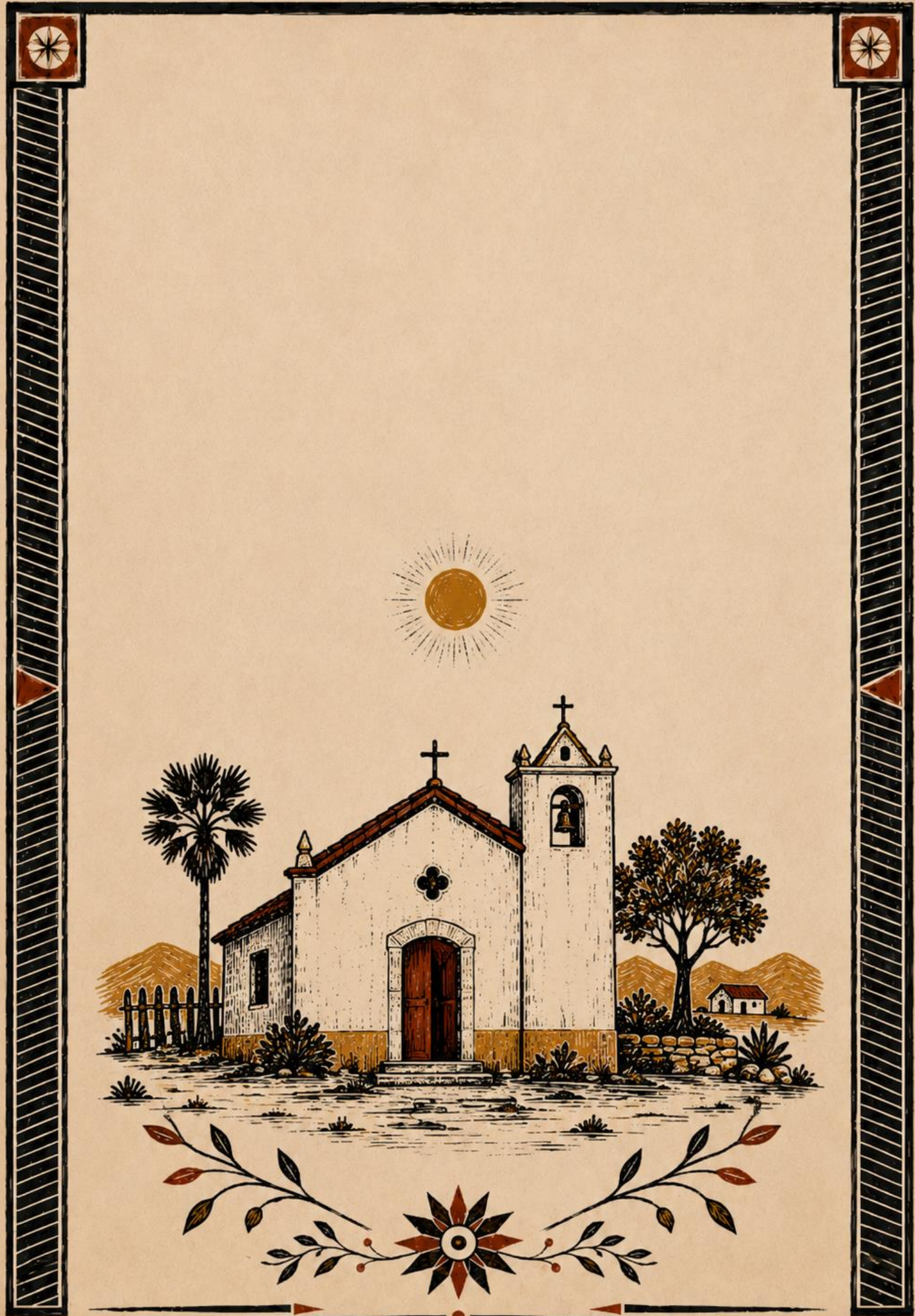
O Capítulo 4 dedica-se à *Paixão segundo Alcaçus*, na qual procedimentos presentes nas obras anteriores são retomados sob uma perspectiva de maior economia e concentração. Matrizes derivadas dos quadrados mágicos de Dürer e da Sagrada Família convivem com estruturas tonais e modais, enquanto o *Romanceiro de Alcaçus* fornece parte importante dos materiais melódicos dos recitativos. A dimensão textual também se torna mais interventiva: o *Evangelho de Marcos*, José Saramago e textos escritos pelo próprio Guanais participam de uma dramaturgia construída por seleção, montagem, reescrita e transformação. A obra demonstra que amadurecimento composicional não implica necessariamente acumulação de recursos. Pode significar, ao contrário, sua assimilação a ponto de sistemas distintos passarem a operar com maior naturalidade dentro de uma mesma linguagem.

No Capítulo 5, as três composições deixam de ser observadas prioritariamente como unidades independentes e passam a constituir um campo comparativo. É nesse momento que se tornam mais claras as continuidades, os deslocamentos e as mudanças de função dos materiais. A relação entre tonal, modal e serial revela procedimentos que vão da coexistência à integração efetiva entre sistemas; a estrutura textual permite observar um percurso que parte da preservação, passa pela seleção e montagem e chega à integração e reescrita; os romances de Alcaçus demonstram diferentes graus de reconhecimento e transformação; e *caboclinhos*, *incelenças*, canto em *desafio* e *aboio* mostram que uma prática cultural pode ser apropriada não apenas por sua matéria sonora, mas também por seus comportamentos, funções e modos de interação. É nesse capítulo que a comparação deixa de apontar apenas semelhanças entre obras e passa a revelar transformações do próprio pensamento composicional de Guanais.



O Capítulo 6, “Armorialidades: análise, tradição, transformação”, recolhe essas relações para retornar ao problema inicialmente formulado. Sua função não é repetir os resultados anteriores, mas colocá-los em perspectiva. A principal conclusão que emerge do percurso é que a armorialidade, na trilogia examinada, não pode ser suficientemente compreendida como presença de um conjunto fixo de características estilísticas. Sua manifestação mais significativa ocorre quando a tradição deixa de permanecer exterior à obra e passa a interferir na maneira como ela é construída. Um elemento pode conservar sua fisionomia original, mas também pode permanecer apenas como intervalo, ritmo, gesto, procedimento de interação ou memória estrutural. Nesse processo, a transformação não enfraquece necessariamente o vínculo com a tradição; muitas vezes é justamente aquilo que permite que ela continue atuando como força criadora.

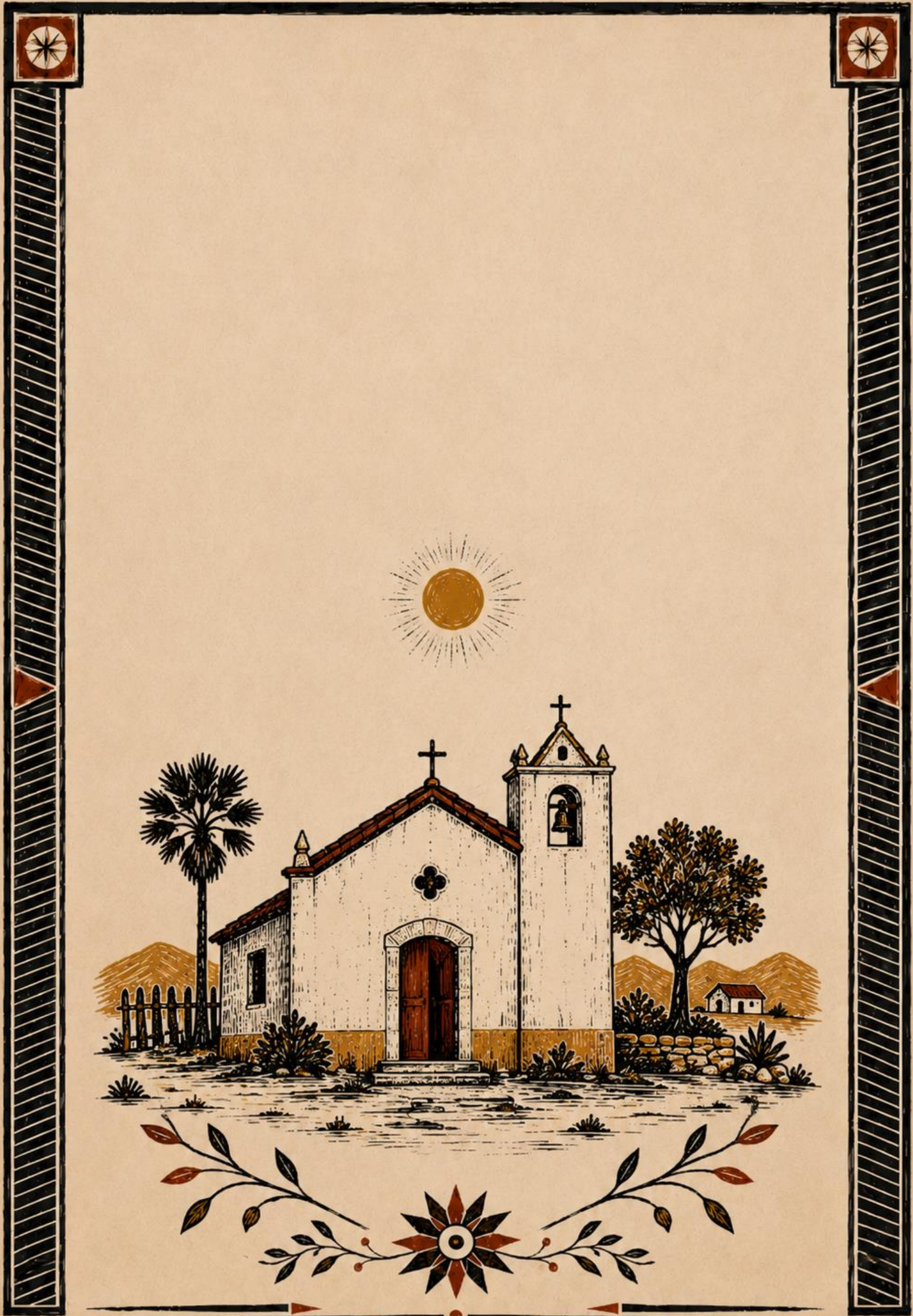
É nessa relação que os três termos do título se encontram. **Análise** não constitui apenas o método utilizado para decompor as obras, mas o meio pelo qual relações pouco evidentes podem ser restituídas à escuta. **Tradição** não designa um repertório imóvel, pronto para ser reproduzido, mas um conjunto de práticas e memórias que já chegaram ao presente atravessadas por deslocamentos e reelaborações. **Transformação**, por fim, não representa o abandono dessa herança, mas a ação mediante a qual ela se torna novamente produtiva. Entre o que foi recebido e aquilo que a composição faz nascer encontra-se o território que este livro propõe chamar de **armorialidades**: não uma resposta definitiva sobre o que o Armorial deve ser, mas uma forma de compreender como sua memória continua capaz de produzir música.



CAPÍTULO 2

A Missa de Alcaçus





A *Missa de Alcaçus* estrutura-se a partir das partes tradicionais do Ordinário da missa católica — *Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus* e *Agnus Dei* —, cantadas em latim. Em sua concepção musical, a obra articula procedimentos composicionais vinculados à tradição erudita com elementos provenientes da cultura popular do Nordeste brasileiro, perceptíveis sobretudo na organização dos padrões rítmicos, das escalas e dos modos. Sobre a missa composta por Danilo Guanais, Ariano Suassuna escreveu:

[...] Recebo de Natal, a excelente notícia de que Danilo Guanais compôs, nas trilhas do Armorial, uma certa “Missa”, que vai ser lançada em disco com o Madrigal da UFRN acompanhado por orquestra [...]. Os componentes do grupo mandaram-me um projeto da capa do disco — um desenho no qual tive a alegria de descobrir a marca das gravuras dos folhetos de cordel e a dos ferros de marcar bois para os quais chamei a atenção dos nordestinos em meu livro “Ferros do Cariri – Uma Heráldica Sertaneja”. Na fita que acompanhou o projeto, ouvi, da “Missa”, cinco partes, que me causaram excelente impressão. De modo que, por tudo isto, nas pessoas dos bravos nordestinos [envolvidos no projeto da missa], saúdo todos os nossos artistas que sabem que tradição verdadeira não pode jamais ser confundida com repetição ou rotina; que nela nós não cultuamos as cinzas dos antepassados, mas sim a chama imortal que os animava [...] (Ariano Suassuna, 1996).

Composta em 1996 para celebrar os 30 anos do Madrigal da UFRN, a *Missa de Alcaçus* insere-se na vertente estética do Movimento Armorial. Seu título faz referência ao povoado de Alcaçus, no Rio Grande do Norte, de onde provêm romances tradicionais cujos materiais melódicos foram incorporados à composição. A obra foi concebida para orquestra de cordas — violinos, violas, violoncelos e contrabaixo —, três solistas — violão, soprano e barítono —, coro misto a quatro vozes e dois percussionistas, responsáveis pela execução de pau de chuva, triângulo, ganzá, bombo e agogô.

Em entrevista concedida ao autor deste livro, Danilo Guanais afirma que a *Missa de Alcaçus* não nasceu de uma inspiração específica. Antes dela, o compositor já havia escrito outras duas missas que, embora não apresentassem condições práticas de execução, contribuíram para que aprofundasse sua compreensão da estrutura formal desse gênero. Ao comentar o processo de concepção da obra, Guanais acrescenta:

O que diferencia essas duas missas anteriores da *Missa de Alcaçus*, é que nesta eu tinha um prazo que eu tinha que entregar, estávamos com a proposta de gravar um CD na época. E, uma coisa curiosa nela é que não compus os movimentos da *Missa* na ordem, acho que na verdade nenhuma destas obras [*Sinfonia* e a *Paixão*] eu compus na ordem, feita cronológica do começo ao fim. Também não pensei em um clímax, eu apenas entendi depois que compus algumas coisas dela, que o final tinha que ser algo interessante. Você pode ver que pela heterogeneidade dela, ela é uma suíte, uma colcha de retalhos (Danilo Guanais, comunicação pessoal, junho de 2014).

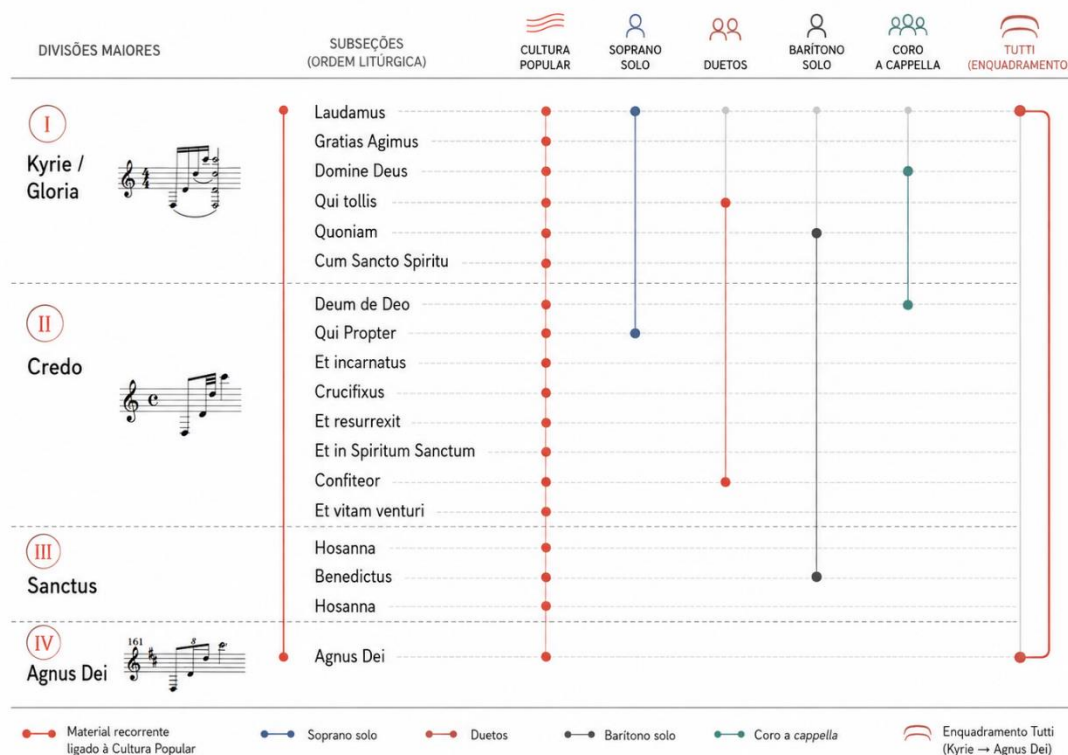
Ao definir a *Missa de Alcaçus* como uma “colcha de retalhos”, Guanais chama atenção para a diversidade de materiais e para a relativa autonomia das vinte e uma seções que constituem a obra. Essa fragmentação, entretanto, não elimina a existência de uma organização interna. Ao contrário, a distribuição dos efetivos vocais e instrumentais, a recorrência de determinados materiais e as correspondências estabelecidas entre seções distintas revelam princípios de unidade que atravessam toda a composição.

A organização apresentada no Exemplo 1 evidencia uma estrutura baseada em correspondências que ultrapassam a divisão litúrgica entre *Kyrie*, *Gloria*, *Credo*, *Sanctus* e *Agnus Dei*. Nos extremos da obra, *Kyrie* e *Agnus Dei* funcionam como uma espécie de moldura, distinguindo-se das seções internas pelo emprego conjunto dos solistas, coro e orquestra (*tutti*). Entre esses dois polos, a alternância das formações vocais estabelece outras relações de continuidade.

Os solos de soprano aparecem em *Laudamus*, no *Gloria*, e em *Qui propter*, no *Credo*. Os duetos, por sua vez, ocorrem em *Qui tollis* e *Confiteor*, enquanto o barítono assume o *Quoniam*, ainda no *Gloria*, e o *Benedictus*, no *Sanctus*. Essa distribuição faz com que procedimentos semelhantes reapareçam em diferentes momentos da obra, aproximando seções que pertencem a partes distintas do Ordinário.

O mesmo princípio pode ser observado nos episódios destinados ao coro *a cappella*. *Domine Deus*, no *Gloria*, e *Deum de Deo*, no *Credo*, suspendem momentaneamente a participação instrumental e introduzem um contraste de textura em relação às seções circundantes. Assim, mais do que uma sucessão de pequenos movimentos independentes, a *Missa de Alcaçus* apresenta uma rede de correspondências entre formações, texturas e funções vocais que contribui para a unidade de sua arquitetura formal.

Outro elemento de continuidade encontra-se na presença dos materiais associados à cultura popular, assinalados no Exemplo 1 em diferentes pontos da obra. Sua inserção não se limita, portanto, a uma seção isolada, mas participa da articulação de momentos estruturalmente distantes da missa. A recorrência desses materiais contribui para estabelecer vínculos entre as partes e reforça a integração entre o modelo litúrgico do Ordinário e o universo musical tomado por Guanais como referência composicional.



Exemplo 1 – Organização formal da *Missa de Alcaçus*: distribuição das formações vocais, recorrência de materiais associados à cultura popular e relações de correspondência entre as seções.

Fonte: Elaboração do autor, a partir da análise da partitura da *Missa de Alcaçus* (2012), de Danilo Guanais.

Outro elemento de unidade encontra-se em uma estrutura simples que reaparece em três pontos estratégicos da *Missa de Alcaçus*: no início, no *Kyrie*; aproximadamente no centro da obra, no *Crucifixus*; e no encerramento, no *Agnus Dei*. Trata-se de um desenho formado pela sucessão de quatro notas Ré dispostas em diferentes alturas. O próprio compositor explicita a função estrutural desse procedimento: “esse desenho das quatro notas Ré, que está no *Kyrie* e que se repete no *Crucifixus* e *Agnus Dei*, eu pensei exatamente para estar no começo, meio e fim, isso pra mim também dá unidade à obra” (Guanais, comunicação pessoal, junho de 2014). Nesse contexto, é possível compreender a recorrência da nota Ré como uma espécie de objeto monogramático, em que a correspondência Ré = D remete à inicial do nome Danilo.

A presença desse desenho relaciona-se, ainda, ao emprego do modo dórico, recurso recorrente na escrita de Guanais. Como será observado nas obras analisadas posteriormente, esse modo participa de maneira significativa da construção melódica destinada ao coro. Sua recorrência ao longo da trilogia ultrapassa, portanto, uma escolha circunstancial de organização modal e passa a constituir um dos traços reconhecíveis da linguagem composicional do compositor.



Exemplo 2 – Recorrência do desenho de quatro notas em pontos estruturais da *Missa de Alcaçus*: *Kyrie* (c. 1), *Crucifixus* (c. 81) e *Agnus Dei* (c. 161).

Fonte: Elaboração do autor, a partir da partitura da *Missa de Alcaçus*, de Danilo Guanais.

Os elementos oriundos da cultura popular, em diálogo com a estética armorial, manifestam-se tanto no plano rítmico quanto no melódico. No primeiro, destacam-se padrões associados ao baião e ao maracatu. No segundo, sobressaem o aboio e, sobretudo, os romances de Alcaçus¹, considerados pelo compositor “um dos mais importantes elementos de coerência em termos de estrutura [...]” (Guanais, 2012). Na *Missa de Alcaçus*, esses romances são submetidos a processos de transformação que os tornam pouco reconhecíveis à escuta imediata. Guanais compara esse procedimento a uma espécie de “assinatura em filigrana”, presente de modo discreto no tecido musical da obra.

O Exemplo 3 evidencia um dos procedimentos empregados por Guanais na incorporação dos romances de Alcaçus à escrita da *Missa*. Os materiais melódicos de *Santa Iria* e *Antonino*, apresentados na parte superior para efeito de comparação, reaparecem integrados à textura da obra, distribuídos entre diferentes vozes do conjunto. Não se trata, portanto, de uma citação destacada ou apresentada como elemento autônomo, mas da apropriação de seus contornos melódicos como matéria composicional. Ao serem inseridos em um novo contexto rítmico, harmônico e contrapontístico, esses materiais passam a desempenhar uma função estrutural no interior da escrita coral.

Esse procedimento ajuda a compreender a ideia de “assinatura em filigrana” mencionada pelo compositor. Embora os romances permaneçam reconhecíveis quando confrontados diretamente com suas melodias de origem, sua presença tende a tornar-se menos evidente no fluxo da obra, sobretudo porque os fragmentos são absorvidos pela textura e passam a coexistir com outros elementos musicais. A referência à cultura popular não se estabelece, assim, por meio da reprodução literal ou da exposição ostensiva do material tradicional, mas por sua reelaboração no interior da linguagem composicional. É justamente nessa transformação que se manifesta uma das características centrais da aproximação de Guanais com a estética armorial: o elemento popular permanece como fundamento da

¹ Os exemplos musicais correspondentes aos romances de Alcaçus empregados na análise podem ser consultados entre os Exemplos 33 e 38. Neles, observam-se as melodias de referência e suas diferentes formas de incorporação e transformação nas obras analisadas.

escrita, sem perder sua origem, mas assume uma nova função dentro da construção erudita da obra.

The image displays a musical score for two pieces, 'Santa Iria' and 'Antonino', from the 'Missa de Alcaçus'. The score is written for voice and piano. The 'Santa Iria' section is on the left, and the 'Antonino' section is on the right. The lyrics are in Portuguese. A red box highlights a specific section of the score, which includes the lyrics 'prop - ter nos - tram sa - lu - tem'.

Exemplo 3 – Presença dos materiais melódicos dos romances *Santa Iria* e *Antonino* na textura coral da *Missa de Alcaçus*.

Fonte: Elaboração do autor, a partir da partitura da *Missa de Alcaçus*, de Danilo Guanais.

Apesar de sua aparente simplicidade estrutural, a *Missa de Alcaçus* revela uma organização composicional cuidadosamente construída. Elementos como os *caboclinhos*, os padrões rítmicos associados ao baião e ao maracatu, o emprego do modo dórico, os romances de Alcaçus e os pequenos desenhos melódicos recorrentes não surgem de forma aleatória. Ao contrário, são selecionados, transformados e distribuídos ao longo da obra segundo funções específicas, contribuindo para a articulação entre suas diferentes seções e para a construção de uma identidade musical própria. A unidade da *Missa* resulta, assim, menos da homogeneidade de seus materiais do que da maneira como Guanais estabelece relações entre elementos de origens diversas e os integra em uma mesma lógica composicional.

A *Missa de Alcaçus* ocupa uma posição fundamental na trajetória analisada neste estudo. Como primeira obra da trilogia, ela estabelece procedimentos, materiais e estratégias de escrita que serão retomados e ampliados nas composições posteriores. A presença da cultura

popular como matéria composicional, a recorrência de estruturas modais, o tratamento de materiais melódicos tradicionais e a busca por mecanismos de unidade interna constituem elementos que ultrapassam os limites da própria *Missa* e passam a integrar o vocabulário composicional de Guanais. A análise da *Sinfonia nº 1*, apresentada a seguir, permitirá observar como esses procedimentos são reelaborados em uma obra de maior dimensão instrumental, adquirindo novas funções e ampliando as possibilidades de articulação entre a linguagem erudita e os referenciais vinculados à estética armorial.



CAPÍTULO 3

A Sinfonia nº 1





Composta em 2002, a *Sinfonia nº 1* organiza-se em quatro movimentos e foi concebida para coro, orquestra, quatro atores e intervenções cênicas de luz. A obra articula textos poéticos de Ariano Suassuna a um texto apócrifo de tradição veterotestamentária, tomando como eixo temático a criação do homem. A partir desse núcleo, Guanais constrói uma narrativa musical em que palavra, gesto cênico e matéria sonora se integram na elaboração do discurso sinfônico.

A *Sinfonia nº 1* apresenta uma formação instrumental ampla, distribuída entre madeiras, metais, percussão, harpa, piano e cordas. O naipe das madeiras compreende duas flautas, oboé, dois clarinetes em Sib — com emprego de clarone — e fagote, enquanto os metais são constituídos por dois trompetes em Sib e dois trombones. A seção de percussão assume particular diversidade tímbrica, reunindo instrumentos de altura definida, como tímpanos, marimba e *glockenspiel*, e um conjunto variado de instrumentos de percussão. Completam a formação harpa, piano e a seção de cordas, composta por violinos I e II, violas, violoncelos e contrabaixos. Essa configuração amplia significativamente as possibilidades tímbricas da obra e oferece a Guanais um conjunto instrumental mais diversificado do que aquele empregado na *Missa de Alcaçus*.

Grupo instrumental	Instrumentos
Madeiras	2 flautas; 1 oboé; 2 clarinetes em Sib, com clarone; 1 fagote
Metais	2 trompetes em Sib; 2 trombones
Percussão de altura definida	Tímpanos; marimba; <i>glockenspiel</i>
Percussão	Congas; <i>vibraslap</i> ; agogô; <i>crash</i> 18"; claves; triângulo; <i>mid tom</i> 2; <i>lo tom</i> 1; <i>lo tom</i> 2; <i>lo cowbell</i> ; <i>tambourine</i> ; bongô
Harpa e teclado	1 harpa; piano
Cordas	Violinos I e II; violas; violoncelos; contrabaixos

Tabela 1 – Formação instrumental da *Sinfonia nº 1*

Fonte: Elaboração do autor, a partir da partitura da *Sinfonia nº 1*, de Danilo Guanais (2002a).

A *Sinfonia nº 1* articula três dimensões estruturantes — sonora, textual e visual — que se sobrepõem ao longo da obra. Essa concepção interdisciplinar relaciona-se à experiência de Guanais com a composição de trilhas sonoras para teatro e dança, campos em que música, palavra, gesto e imagem mantêm uma relação particularmente estreita. Nesse contexto, a dimensão sonora não é concebida de forma isolada, mas em constante diálogo com elementos visuais e verbais.

Guanais (2002b) relata um episódio que ajuda a compreender essa perspectiva. Enquanto ouvia *A Arte da Fuga*, de J. S. Bach (1685–1750), na companhia de um diretor de

teatro, ouviu do colega que aquela música não lhe despertava interesse por não suscitar qualquer impressão visual. A observação chamou a atenção do compositor justamente por revelar uma forma de escuta orientada pela associação entre som e imagem. Esse episódio contribui para compreender a importância que a dimensão visual viria a assumir na concepção da *Sinfonia nº 1*, não como mero complemento cênico, mas como parte integrante de sua organização expressiva.

Posteriormente, Guanais passou a realizar, de maneira informal, uma série de indagações junto a músicos, estudantes e pessoas sem formação musical específica, procurando compreender de que modo estados de espírito, imagens e elementos do cotidiano eram associados à experiência de escuta. As respostas obtidas apontavam, com frequência, para uma percepção da música mediada por referências extramusicais. Para muitos dos interlocutores, a experiência puramente sonora parecia não esgotar as possibilidades de apreensão da obra, sendo complementada por imagens, sensações ou associações construídas durante a escuta. Essa constatação reforçou, no pensamento do compositor, o interesse pela dimensão visual como componente capaz de ampliar a experiência musical.

Essa perspectiva aproxima-se da reflexão de Leonard B. Meyer (apud Guanais, 2002b, p. 142), para quem “música, em si mesma, é um significante sem significado determinado, com poucas exceções, ilustradas por poucas sequências de notas, como o toque de alvorada, dotado de um significado preciso pela tradição”. A partir dessa compreensão, a associação entre som e imagem na *Sinfonia nº 1* pode ser entendida não como simples recurso ilustrativo, mas como parte de uma estratégia composicional voltada à ampliação das possibilidades de significação da obra. O elemento visual passa, assim, a participar da construção da experiência estética, articulando-se ao discurso musical e textual.

As investigações e os questionamentos desenvolvidos por Guanais convergiram para uma concepção composicional de caráter multidimensional. Originalmente intitulada *Sinfonia em Quatro Movimentos*, a obra, composta em 2002, articula o discurso musical a diferentes elementos extramusicais, entre eles o texto, a ação cênica e a iluminação. Essa combinação não funciona como simples acréscimo à estrutura sonora, mas participa diretamente da organização da obra e da construção de seus sentidos.

Na *Sinfonia nº 1*, a dimensão visual manifesta-se por meio de um projeto de iluminação concebido para acompanhar o desenvolvimento da composição sobre a orquestra e o coro. A escolha das cores segue uma lógica específica e estabelece uma relação direta com a xilogravura *Criação – Homem e Mulher* (1993), de Gilvan Samico (1928–2013), artista vinculado

ao Movimento Armorial. Desse modo, a iluminação deixa de exercer uma função meramente decorativa e passa a integrar a própria arquitetura da obra, ampliando o diálogo entre música, imagem e referências visuais associadas ao universo armorial.



Exemplo 4 – *Criação – Homem e Mulher* (1993), de Gilvan Samico.

Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira (2026). Foto de Iara Venanzi/Itaú Cultural

A obra de Samico representa a gênese do homem e da mulher, Adão e Eva, estabelecendo uma relação temática direta com o universo narrativo da *Sinfonia nº 1*. Essa aproximação não se restringe ao tema da criação, mas alcança também o plano cromático. Guanais associa determinadas cores às palavras, personagens e imagens evocadas pelo texto, construindo uma rede de correspondências simbólicas entre som, cena e iluminação. O azul, por exemplo, relaciona-se ao céu, ao divino e à figura de Deus; o vermelho, por sua associação ao calor e ao fogo, vincula-se ao humano e à figura do homem; e o verde remete ao pomar, ao jardim e ao fruto. As cores deixam, portanto, de cumprir uma função meramente cenográfica e passam a participar da construção de sentidos da obra.

Essa dimensão visual é incorporada à própria escrita por meio de um sistema específico de notação luminotécnica. Em uma pauta organizada em seis espaços, Guanais registra os momentos de acionamento, permanência e interrupção das diferentes fontes de luz. A iluminação passa, assim, a possuir uma temporalidade determinada e articulada ao desenvolvimento musical, aproximando-se, em seu funcionamento, dos demais parâmetros registrados na partitura. Sua presença não ocorre de maneira independente, mas acompanha acontecimentos sonoros e dramáticos definidos ao longo da composição.

Para assegurar a sincronização entre iluminação e discurso musical, recomenda-se que o operador de luz conte com o auxílio de um músico ou do regente assistente, acompanhando a partitura e indicando os momentos precisos de entrada e saída de cada iluminação. No sistema elaborado por Guanais, **A** corresponde à luz destinada ao ator que representa Adão e ao violino solo I; **B**, à iluminação do ator que representa Deus; e **C**, àquela associada ao narrador, a Eva e ao violino solo II. As demais abreviações indicam setores específicos da cena: Cic. refere-se ao ciclorama e ao conjunto de luzes a ele associado; Cor., à iluminação do coro; e Orq., à iluminação da orquestra. O exemplo a seguir permite observar como essas indicações visuais são sincronizadas com a estrutura temporal da música.

	9				
Nar./Deus	Deus plantou o jardim a leste da terra, no extremo leste do mundo, além do qual, em direção ao levante, não se acha nada além de água.				
A.					
B.					
C.					
Cic.	RIA 1				
Cor.					
Orq.					

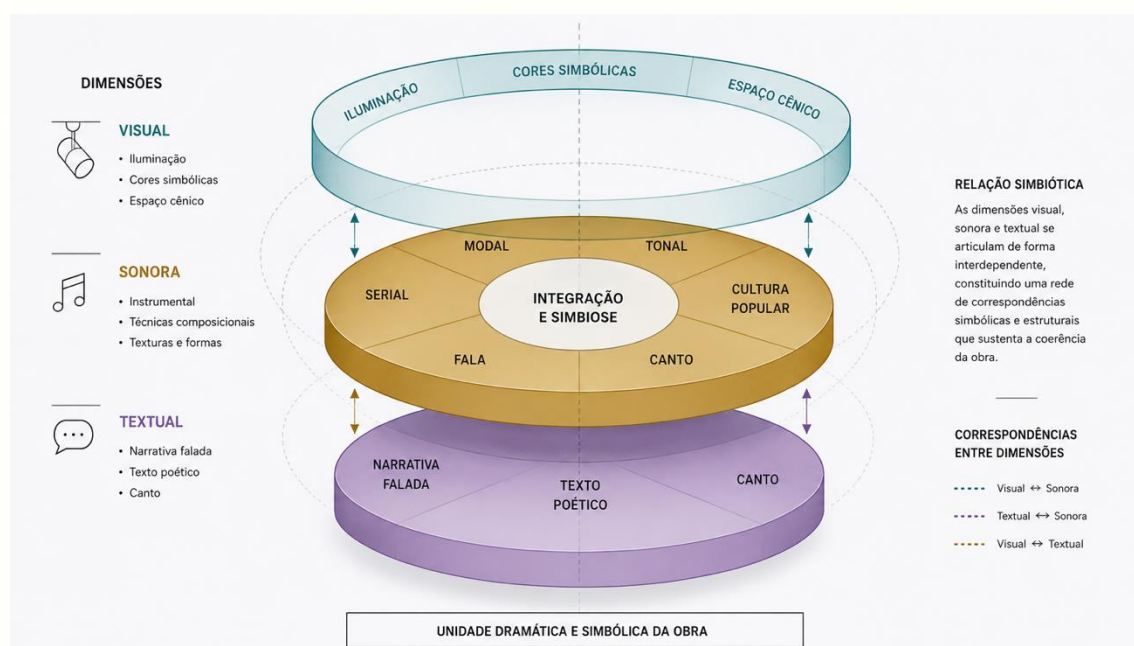
Exemplo 5 – Articulação entre texto, música e iluminação na *Sinfonia nº 1*, compassos 9–12.

Fonte: Elaboração do autor, a partir da partitura da *Sinfonia nº 1*, de Danilo Guanais (2002a).

Os diferentes elementos de estruturação musical articulam-se de forma integrada na *Sinfonia nº 1*, contribuindo para a coerência interna da composição. Guanais combina procedimentos seriais, modais e tonais com materiais provenientes da cultura popular, além

de explorar a alternância e a sobreposição entre fala e canto. Esses recursos não aparecem como camadas independentes, mas como componentes de uma mesma organização composicional, estabelecendo relações de complementaridade ao longo da obra.

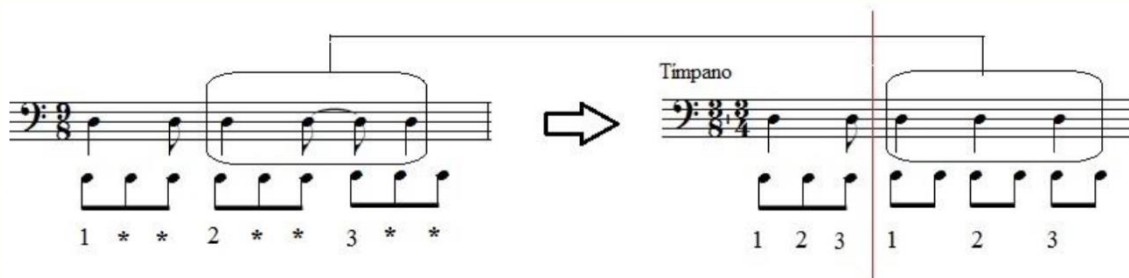
Essa lógica de integração ultrapassa o plano estritamente musical e alcança também as dimensões textual e visual. A multidimensionalidade da *Sinfonia nº 1* resulta, portanto, da articulação entre diferentes sistemas de organização sonora, elementos verbais e recursos cênicos, todos incorporados à construção formal da obra. Guanais (2002b) sintetiza essa concepção no esquema a seguir, no qual representa as relações estabelecidas entre essas diferentes dimensões composicionais.



Exemplo 6 – Esquema da multidimensionalidade na *Sinfonia nº 1*, evidenciando a articulação entre as dimensões visual, sonora e textual.

Fonte: Elaboração do autor, a partir da análise da partitura da *Sinfonia nº 1*, de Danilo Guanais. Ver também Guanais (2002b)

A seguir, são apresentados alguns dos principais materiais musicais que participam da construção formal da *Sinfonia nº 1*. Entre eles, destaca-se o chamado “Tema do Tímpano”, presente entre os compassos 1 e 24 do primeiro movimento. Trata-se de uma célula rítmica em *ostinato* que desempenha função introdutória e contribui para a caracterização métrica inicial da obra. Embora sua organização interna sugira uma pulsação equivalente a 9/8, Guanais opta por registrá-la mediante a alternância entre os compassos de 3/4 e 3/8, tornando explícita, na própria notação, a articulação assimétrica do padrão rítmico.

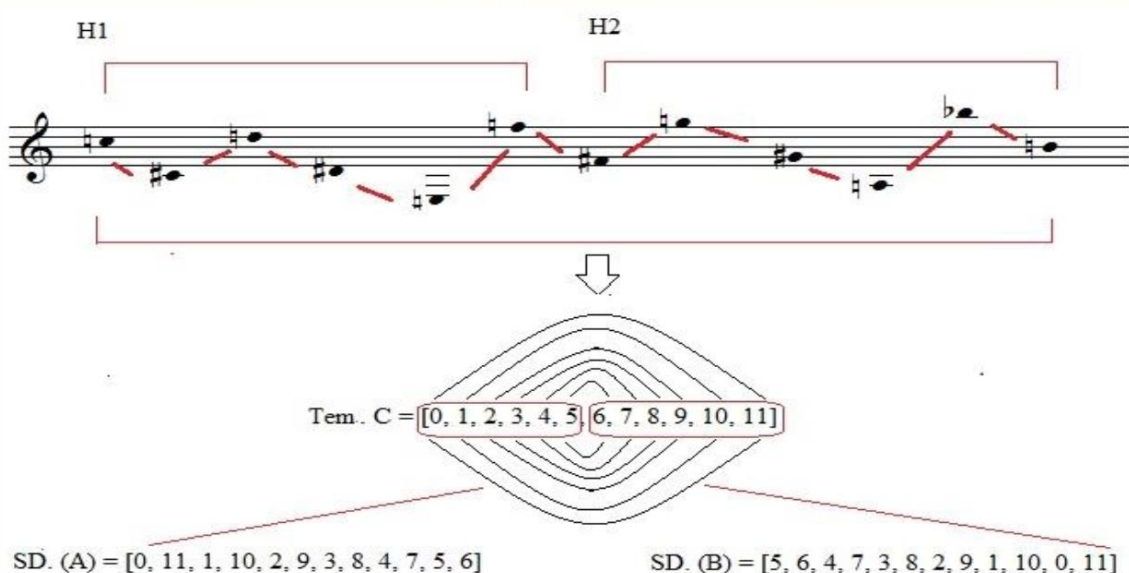


Exemplo 7 – “Tema do Tímpano” no primeiro movimento da *Sinfonia nº 1*, evidenciando o *ostinato* rítmico e a alternância métrica entre 3/4 e 3/8 (c. 1 ao 24 – I Andamento).

Fonte: Elaboração do autor, a partir da partitura da *Sinfonia nº 1*, de Danilo Guanais. Ver também Guanais (2002b)

O “Tema cromático” é construído a partir de uma sequência cromática organizada segundo relações intervalares previamente definidas. Nesse procedimento, a configuração dos intervalos assume maior relevância do que a manutenção de uma ordem fixa das alturas, afastando-se, portanto, de uma aplicação estrita dos princípios do serialismo dodecafônico. O material é constituído por dois hexacordes (H) que, submetidos a processos de intercalação, dão origem às chamadas “séries derivadas” SD-A e SD-B.

A partir desse núcleo, Guanais amplia as possibilidades de transformação do material por meio de procedimentos como a retrogradação e a inversão retrógrada. Desse modo, o cromatismo não funciona apenas como sucessão de alturas, mas como um campo organizado de relações intervalares passível de diferentes recombinações. Essa flexibilidade permite ao compositor preservar a identidade do material ao mesmo tempo que produz variantes capazes de assumir funções distintas ao longo da *Sinfonia nº 1*.



Exemplo 8 – Organização do “Tema cromático” da *Sinfonia nº 1*, com seus dois hexacordes e as séries derivadas obtidas por intercalação e transformação do material.

Fonte: Elaboração do autor, a partir da partitura da *Sinfonia nº 1*, de Danilo Guanais (2002a).

A “Série Lírica” (SL) resulta de uma nova organização do material proveniente do “Tema cromático”. Embora preserve o universo cromático que caracteriza esse material, Guanais modifica a disposição sequencial das alturas e associa a série a um perfil rítmico próprio, conferindo-lhe uma identidade distinta. Como mostra o exemplo, a série compreende as doze classes de alturas — $SL = [2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 0, 1]$ — e é organizada em dois hexacordes, H1 e H2. Essa disposição permite que o material cromático seja tratado não apenas como uma sucessão abstrata de alturas, mas como estrutura efetivamente incorporada ao discurso melódico.

A relação com o “Tema cromático” permanece perceptível no fragmento destacado no exemplo, que funciona como ponto de referência para a derivação do novo material. A “Série Lírica” não corresponde, portanto, à simples repetição daquele tema, mas à sua reelaboração mediante reorganização das alturas, redistribuição em dois hexacordes e definição de um novo comportamento rítmico. O procedimento evidencia uma característica recorrente na escrita de Guanais: materiais previamente apresentados são retomados e transformados, preservando vínculos internos entre diferentes momentos da obra. Nesse sentido, a derivação da SL contribui simultaneamente para a variedade do discurso e para a coerência estrutural da *Sinfonia nº 1*.

Pno.

H1

H2

Fragmento inicial do "Tema cromático"

$SL = [2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 0, 1]$

Exemplo 9 – Derivação da “Série Lírica” (SL) a partir do “Tema cromático”, com organização em dois hexacordes (H1 e H2) e reconfiguração sequencial do material. (c. 496 ao 502 – II Andamento).

Fonte: Elaboração do autor, a partir da partitura da *Sinfonia nº 1*, de Danilo Guanais (2002a).

O “Tema da Redenção” constitui uma estrutura de caráter tonal cuja organização melódica e harmônica sugere, de forma metafórica, um movimento de queda e ascensão. Nos cinco compassos iniciais, esse gesto é construído pelo contraste entre a linha descendente do oboé e o movimento ascendente do violoncelo, estabelecendo duas direções opostas que convergem na formação do tema. Essa oposição confere ao material uma

dimensão simbólica que ultrapassa sua função estritamente musical e se relaciona diretamente com a ideia de redenção proposta no quarto movimento.

Embora o tema apareça de forma integral apenas no quarto movimento, seus elementos são antecipados ao longo dos movimentos anteriores por meio dos motivos “a”, “b” e “c”, destacados no exemplo. Esses fragmentos funcionam como unidades geradoras que preparam progressivamente a apresentação completa do tema. A recorrência parcial desses motivos estabelece vínculos entre diferentes momentos da obra e reforça sua coerência interna, de modo que a aparição integral do “Tema da Redenção” no movimento final pode ser compreendida como resultado de um processo de acumulação e reconhecimento de materiais previamente apresentados.

Queda

Ob.

"a"

"b"

"c"

Vlc.

Ascensão

Exemplo 10 – “Tema da Redenção” na *Sinfonia nº 1*, com destaque para os movimentos contrastantes de queda e ascensão e para os motivos “a”, “b” e “c”. (c. 39 ao 46 – IV Andamento).

Fonte: Elaboração do autor, a partir da partitura da *Sinfonia nº 1*, de Danilo Guanais (2002a).

O elemento modal constitui um dos traços recorrentes da linguagem composicional de Guanais e prolonga procedimentos já observados na *Missa de Alcaçus* (Oliveira; Lima, 2013). Embora a obra incorpore configurações modais associadas à tradição musical nordestina, o modo dórico ocupa posição particularmente relevante na *Sinfonia nº 1*. Sua presença manifesta-se sobretudo na escrita destinada ao coro e na constituição de materiais motivicos específicos, entre eles o motivo “d”, apresentado no primeiro movimento.

A escolha do modo dórico relaciona-se também à simetria de sua organização intervalar. Como evidencia o exemplo, a disposição de tons e semitons apresenta uma configuração especular em torno de seu eixo central, característica que favorece diferentes possibilidades de organização e transformação do material melódico. O motivo “d”, identificado na linha do tenor entre os compassos 137 e 139, insere-se nesse universo modal e demonstra como Guanais incorpora essa estrutura à própria construção temática da obra. O modalismo deixa, assim, de atuar apenas como referência estilística à tradição nordestina

e passa a integrar os mecanismos de coerência e reconhecimento que atravessam a *Sinfonia nº 1*.

Modo Dórico: Simetria Intervalar

Motivo "d" - I. Andamento

137 138 139

Tenor

mp

"d"

Exemplo 11 – Estrutura intervalar do modo dórico e sua aplicação no motivo “d” da *Sinfonia nº 1*.

Fonte: Adaptado de Oliveira e Lima (2013, p. 315) e de Guanais (2002b, p. 50–51).

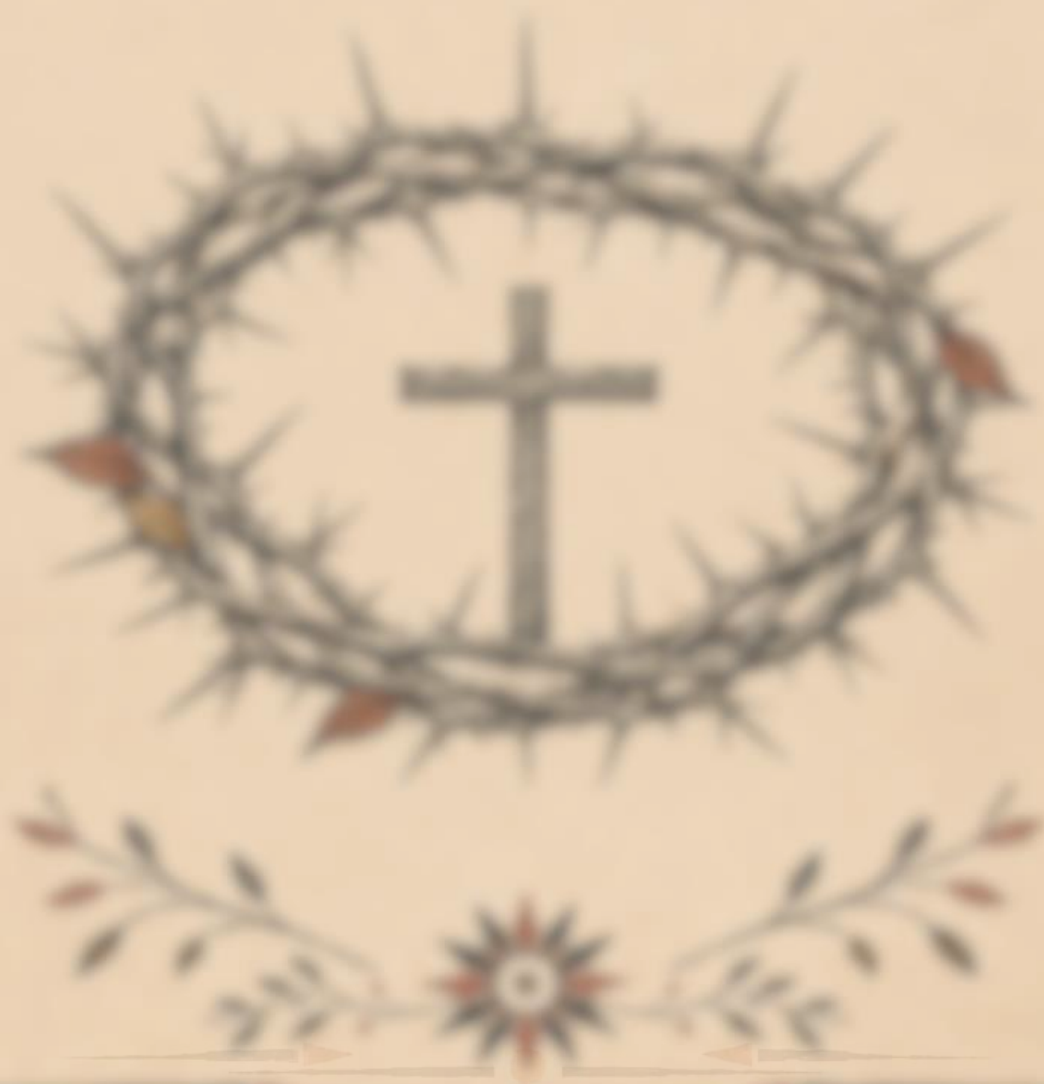
A análise da *Sinfonia nº 1* evidencia uma escrita composicional marcada pela integração de diferentes planos expressivos e por um controle rigoroso de materiais aparentemente heterogêneos. Procedimentos seriais, modais e tonais convivem com elementos provenientes da cultura popular, com a palavra falada, o canto, a iluminação e a dimensão cênica. Essa diversidade, contudo, não resulta em fragmentação. Ao contrário, Guanais estabelece relações de recorrência, transformação e correspondência que conferem unidade ao discurso. O reaparecimento de motivos, a derivação de séries, o emprego recorrente do modo dórico e a articulação simbólica entre som, texto e imagem revelam uma concepção em que cada elemento participa da arquitetura global da obra.

A *Sinfonia nº 1* representa um significativo desdobramento dos procedimentos já presentes na *Missa de Alcaçus*. Se, na obra anterior, a aproximação com o universo armorial se manifesta sobretudo pela incorporação e reelaboração de materiais da cultura popular, na *Sinfonia* essa relação assume uma dimensão mais ampla, envolvendo também referências visuais, simbólicas e narrativas. Guanais não reproduz um modelo armorial de maneira estática, mas o transforma a partir de sua própria experiência composicional, ampliando suas possibilidades de articulação com linguagens e procedimentos contemporâneos. A obra ocupa, assim, uma posição central na trilogia, ao consolidar recursos apresentados anteriormente e, ao mesmo tempo, preparar um campo de experimentação que será novamente reelaborado na composição subsequente.



CAPÍTULO 4

A Paixão segundo Alcaçus





A composição da *Paixão segundo Alcaçus* foi iniciada em 2010 e concluída em 2013. Assim como ocorre na *Missa de Alcaçus*, o título remete diretamente ao povoado de Alcaçus e à presença, em sua estrutura musical, de melodias provenientes dos romances de origem ibérica recolhidos nessa localidade. A obra organiza-se em doze movimentos e foi concebida para narrador, coro, quatro solistas cantores e um conjunto instrumental de formação camerística. Desse modo, Guanais retoma materiais já explorados anteriormente na trilogia, inserindo-os, contudo, em uma nova configuração formal e expressiva.

A formação instrumental é constituída por dezesseis músicos, distribuídos de maneira equilibrada entre cordas, madeiras, metais e percussão. As cordas compreendem violão, violino, violoncelo e contrabaixo; as madeiras, flauta, oboé, clarinete em Sib/clarone e fagote; e os metais, trompa, trompete, trombone e tuba. A percussão é confiada a quatro instrumentistas: o primeiro executa tímpanos e pandeiro sinfônico; o segundo, *glockenspiel*, pratos A2 e pratos suspensos; o terceiro, marimba, caixa militar e triângulo popular; e o quarto, sinos tubulares (*tubular bells*), bombo e triângulo sinfônico. Essa disposição confere à obra uma sonoridade mais concentrada e individualizada, baseada na atuação solística de cada instrumento, ao mesmo tempo que preserva uma ampla diversidade tímbrica.

A *Paixão segundo Alcaçus* não surgiu concomitantemente com os estudos que lhe servem de subsídio, mas numa etapa posterior, quando os pormenores relativos às tendências envolvidas em sua construção já haviam sido estudados e discutidos. A assimilação desses pormenores se deu numa perspectiva de economia e simplificação de materiais e técnicas, e, nesses termos, a *Paixão segundo Alcaçus* compartilha muito com duas outras composições minhas, a *Missa de Alcaçus*, de 1996, e a *Sinfonia nº1* de 2002. Nas três composições, minha visão a respeito do homem e sua espiritualidade se modifica e se traduz pela relação entre música e texto, espelhando, como uma metáfora, muito do que sinto e compreendo como sendo meu papel de criador e como isso se relaciona ao que virá a ser uma obra. (Guanais, 2013b, p. 84)

A própria reflexão de Guanais evidencia que a *Paixão segundo Alcaçus* não deve ser compreendida como uma obra isolada, mas como resultado de um processo composicional desenvolvido ao longo dos trabalhos anteriores. Como observa o compositor, procedimentos, materiais e questões estéticas presentes na *Missa de Alcaçus* e na *Sinfonia nº 1* são retomados sob uma perspectiva de maior economia e simplificação. Ao mesmo tempo, permanece como eixo comum às três composições a reflexão sobre o homem e sua espiritualidade, traduzida sobretudo pela relação entre música e texto. A *Paixão* constitui, desse modo, um momento de síntese e amadurecimento de recursos que vinham sendo explorados desde a primeira obra da trilogia.

Assim como na composição anterior, a dimensão textual da *Paixão segundo Alcaçus* é construída pela articulação de diferentes fontes. A narrativa dramática estabelece relações entre o *Evangelho de Marcos*, *O Evangelho segundo Jesus Cristo*, de José Saramago, e textos de autoria do próprio Danilo Guanais, entre eles *Membra Jesu Nostri* e as *Décimas da Paixão*. A sobreposição dessas referências amplia a perspectiva narrativa sobre a Paixão de Cristo, fazendo conviver o texto bíblico, a releitura literária contemporânea e materiais de natureza poética e devocional em uma mesma estrutura dramático-musical.

No plano estritamente musical, Guanais retoma um princípio de integração já observado na *Sinfonia nº 1*. Procedimentos seriais, modais e tonais coexistem com elementos provenientes da cultura popular e com diferentes modalidades de emissão vocal, particularmente a fala e o canto. Essa combinação não configura uma simples justaposição de técnicas, mas uma rede de relações em que materiais de naturezas distintas são incorporados à construção do discurso. Na *Paixão segundo Alcaçus*, entretanto, essa diversidade tende a apresentar-se de maneira mais concentrada, em consonância com a economia de meios mencionada pelo próprio compositor, o que sugere não o abandono dos procedimentos anteriores, mas sua depuração no interior de uma escrita já consolidada.

A construção de parte do material escalar da *Paixão segundo Alcaçus* fundamenta-se no princípio do quadrado mágico, estrutura de natureza matemática à qual Guanais também atribui uma dimensão simbólica. A partir desse procedimento, o compositor obtém materiais que servem de base à organização serial da obra, incluindo séries formadas por doze ou dezesseis alturas. O recurso ao quadrado mágico, contudo, não constitui um procedimento isolado no repertório composicional contemporâneo. Como observa Silva (2009), estruturas dessa natureza também foram empregadas por compositores como Peter Maxwell Davies (1934–2016) e Leo Brouwer (1939–), este último na elaboração de sua *Sonata para Violão Solo*, mediante a apropriação e transformação de configurações associadas aos quadrados mágicos de Paul Klee (1879–1940).

O quadrado mágico é uma estrutura numérica organizada de modo que a soma dos valores dispostos em cada linha, coluna e diagonal principal resulte sempre no mesmo número, denominado constante mágica. Segundo Guanais (2010), essa propriedade caracteriza o quadrado mágico regular. Em sua forma mínima, ele é constituído por nove casas distribuídas em uma matriz 3×3 , enquanto uma configuração de ordem 4×4 compreende dezesseis casas. Há ainda variantes mais complexas, como o quadrado pan-mágico, também conhecido como diabólico, no qual a regularidade das somas se estende a outras diagonais e combinações internas da matriz.



Exemplo 12 – *Melencolia I* (1514), de Albrecht Dürer, com destaque para o quadrado mágico presente na composição.

Fonte: Dürer (1514), The Metropolitan Museum of Art.

O Exemplo 13 apresenta o quadrado mágico inserido por Albrecht Dürer (1471–1528) na gravura *Melencolia I* (1514), estrutura que se tornaria uma das referências adotadas por Guanais na concepção da *Paixão segundo Alcaçus*. Trata-se de uma matriz de ordem 4×4 cuja organização numérica oferece ao compositor um campo passível de transformação em material musical. Na obra, Guanais privilegia justamente quadrados dessa ordem,

submetendo seus valores a procedimentos de redução e correspondência com as classes de altura do sistema cromático.

Dentro do sistema estabelecido pelo compositor, determinadas configurações numéricas permitem estabelecer relações com a organização serial da obra. Guanais atribui especial importância aos quadrados que apresentam o algarismo 1 em um dos cantos, pois essa disposição possibilita, segundo o procedimento de conversão adotado, iniciar as séries pela nota Dó. O quadrado de Dürer deixa, assim, de constituir apenas uma referência visual ou matemática e passa a funcionar como matriz geradora de parte do material composicional da *Paixão segundo Alcaçus*.



16	3	2	13
5	10	11	8
9	6	7	12
4	15	14	1

Exemplo 13 – Quadrado mágico de Dürer e sua disposição numérica em matriz 4×4 , utilizada como referência para a geração do material serial da *Paixão segundo Alcaçus*.

Fonte: Elaboração do autor, a partir do quadrado mágico presente em *Melencolia I* (1514), de Albrecht Dürer (Guanais, 2010, p. 1010).

Na construção da primeira série, Guanais parte do quadrado mágico de Dürer e reorganiza sua disposição interna, convertendo as colunas em linhas. A nova configuração é orientada de modo que o algarismo 1 ocupe o canto superior esquerdo, seguido, na primeira linha, pelos números 14, 15 e 4. A partir dessa matriz, o compositor aplica um procedimento de redução numérica com o objetivo de estabelecer correspondências com as classes de altura, fazendo com que o valor inicial resulte na nota Dó (0). Desse processo emerge uma variante do quadrado mágico de Dürer, convertida em matriz geradora para a organização serial da obra, como demonstra o exemplo a seguir.

0	11	7	12
13	6	10	1
14	5	9	2
3	8	4	15

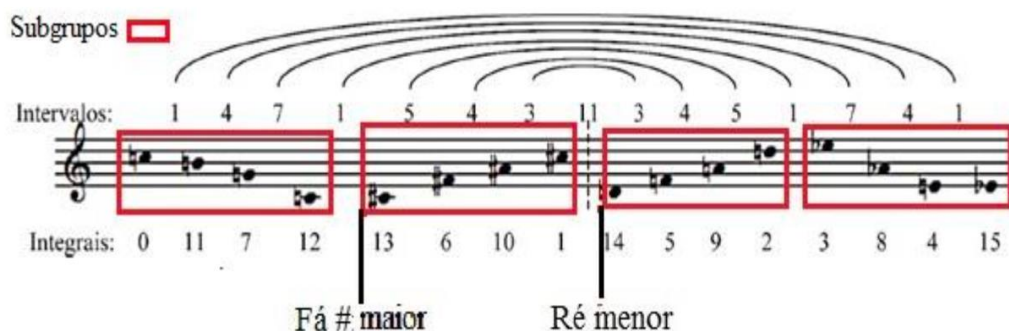
Exemplo 14 – Variante do quadrado mágico de Dürer, reorganizada por Guanais como matriz geradora da primeira série da *Paixão segundo Alcaçus*.

Fonte: Elaboração do autor, a partir do procedimento composicional empregado por Danilo Guanais na *Paixão segundo Alcaçus* (Guanais, 2010, p. 1014).

A primeira série resultante desse procedimento é obtida pela leitura horizontal da matriz, da esquerda para a direita e de cima para baixo. A organização intervalar decorrente apresenta uma característica particular: a ausência de trítonos. Além disso, a série pode ser segmentada em subgrupos de quatro notas, cada um deles delimitado pelo retorno à mesma classe de altura, o que reforça sua coesão interna.

No interior dessa estrutura, os dois subgrupos centrais assumem especial relevância por permitirem a identificação, respectivamente, das tríades de Fá# maior e Ré menor (Exemplo 15). A presença dessas formações triádicas, inseridas em um material concebido a partir de procedimentos seriais, evidencia a convivência entre referências tonais e princípios de organização não tonal na escrita de Guanais. Essa sobreposição de sistemas reforça uma característica recorrente em sua linguagem composicional: a utilização de procedimentos distintos não como campos excludentes, mas como recursos integrados à construção do discurso musical.

A série, portanto, não se reduz a um ordenamento abstrato de alturas. Sua configuração incorpora relações intervalares e harmônicas que ampliam as possibilidades de transformação e articulação do material ao longo da obra. Portanto, a presença das tríades no interior da estrutura serial demonstra como Guanais explora pontos de contato entre diferentes lógicas composicionais, preservando a coerência interna do material sem restringi-lo a um único sistema de organização (Guanais, 2010).



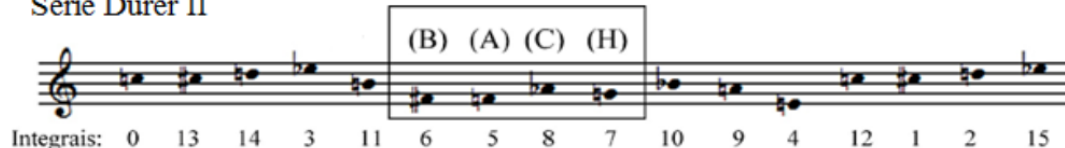
Exemplo 15 – Estrutura intervalar da primeira série da *Paixão segundo Alcaçus*, organizada em quatro subgrupos, com destaque para as tríades de Fá# maior e Ré menor nos segmentos internos.

Fonte: Elaboração do autor, a partir da análise do material serial da *Paixão segundo Alcaçus*, de Danilo Guanais (2010, p. 1010).

As derivações da “Série Dürer” resultam de diferentes modos de leitura e segmentação da matriz numérica obtida a partir do quadrado mágico. A “Série Dürer II” é construída pela leitura vertical das colunas, da esquerda para a direita e de cima para baixo. A “Série Dürer III”, por sua vez, decorre da leitura horizontal da matriz com a supressão da última coluna, reduzindo o material a doze elementos. Já a “Série Dürer IV” conserva o princípio de organização empregado na Série Dürer II, mas elimina o último tetracorde. Esses procedimentos demonstram que a matriz não funciona como uma estrutura rígida, mas como um campo gerador a partir do qual Guanais produz diferentes configurações seriais por meio de operações relativamente simples de leitura, seleção e supressão.

Um aspecto particularmente significativo aparece nas Séries Dürer II e IV. Em ambas, Guanais identifica, no interior da sequência, uma configuração intervalar associada ao conhecido monograma B–A–C–H, relacionado a Johann Sebastian Bach (1685–1750), como destacado no Exemplo 16. A inserção desse desenho estabelece uma referência histórica no interior de um material originalmente derivado de uma matriz matemática, aproximando procedimentos de naturezas distintas em uma mesma estrutura composicional. O recurso reforça, ainda, uma característica recorrente na escrita de Guanais: materiais numéricos, seriais, simbólicos e históricos não permanecem isolados, mas são submetidos a processos de associação e transformação que ampliam suas possibilidades de significação no discurso musical.

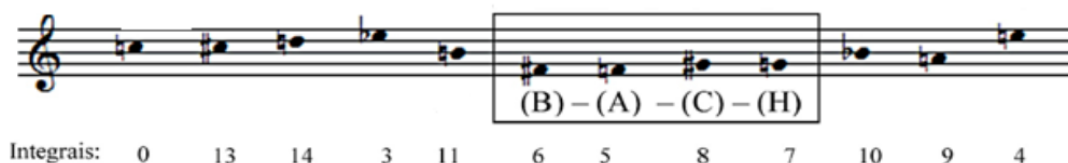
Série Dürer II



Série Dürer III



Série Dürer IV

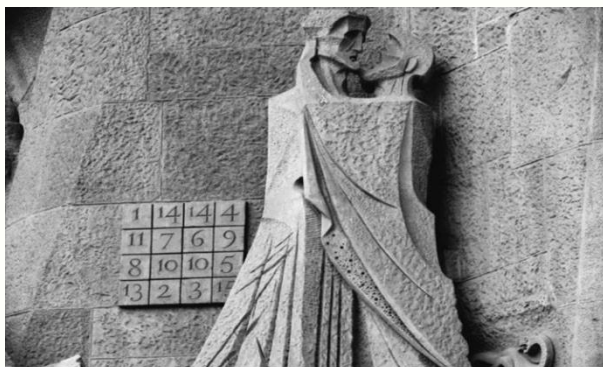


Exemplo 16 – Derivações da “Série Dürer” na *Paixão segundo Alcaçus*, com destaque para as Séries Dürer II, III e IV e para a presença do monograma B–A–C–H nas estruturas internas das Séries II e IV.

Fonte: Elaboração do autor, a partir da análise dos procedimentos seriais empregados por Danilo Guanais na *Paixão segundo Alcaçus* (Guanais, 2010, p. 1013).

O segundo grupo de séries é derivado do quadrado mágico presente na fachada da Basílica da Sagrada Família, em Barcelona, nas proximidades do conjunto escultórico que representa o beijo da traição de Judas (Exemplo 17). Diferentemente do quadrado de Dürer, essa matriz possui como constante mágica o número 33, obtido pela soma de suas linhas, colunas e diagonais. O valor remete simbolicamente à idade tradicionalmente atribuída a Cristo no momento da crucificação (Guanais, 2010).

Essa associação conferiu ao quadrado uma pertinência particular para a concepção da *Paixão segundo Alcaçus*. Como observa o próprio Guanais (2013b), sua escolha decorre das relações simbólicas “óbvias” que estabelece com uma composição dedicada à Paixão de Cristo. O procedimento evidencia, mais uma vez, a maneira como o compositor transforma referências externas — matemáticas, visuais e religiosas — em princípios efetivos de organização musical. Aqui, o quadrado mágico não atua apenas como matriz numérica, mas também como elemento de significação integrado ao universo temático da obra.



				33
1	14	14	4	33
11	7	6	9	33
8	10	10	5	33
13	2	3	15	33
33	33	33	33	33

Exemplo 17 – Quadrado mágico da Basílica da Sagrada Família, em Barcelona, e sua constante mágica 33, associada simbolicamente à idade de Cristo na crucificação.

Fonte: Elaboração do autor, a partir do quadrado mágico presente na fachada da Basílica da Sagrada Família (Guanais, 2010, p. 1014).

As duas séries denominadas por Guanais de “Sagrada Família I” e “Sagrada Família II” são formadas por dezesseis notas cada. A repetição dos valores 10 e 14 diferencia essa matriz do modelo regular e constitui uma das particularidades do quadrado empregado pelo compositor. A “Sagrada Família I” é obtida por meio da leitura horizontal da matriz, da esquerda para a direita e de cima para baixo. Segundo Guanais, essa série apresenta estreita relação com a “Série Dürer II” (Guanais, 2010), evidenciando um princípio de continuidade entre os diferentes materiais seriais derivados dos dois quadrados mágicos.

A “Sagrada Família II”, por sua vez, resulta da leitura vertical das colunas, também da esquerda para a direita e de cima para baixo. A mudança no percurso de leitura reorganiza a sucessão das alturas e produz um novo perfil intervalar, embora preserve a matriz numérica de origem. Esse procedimento reforça a ideia de que, na *Paixão segundo Alcaçus*, os quadrados mágicos funcionam como estruturas geradoras flexíveis, capazes de originar materiais distintos a partir de diferentes operações de leitura e ordenação. Sobre essa segunda série, Guanais observa:

A característica mais marcante desta série peculiar é a sua possibilidade de estruturar-se de modo a apresentar todos os intervalos até a oitava, *exceto o trítono* (que, por uma esquisita coincidência é conhecido como *diabolus* in música). Sua presença na *Paixão* assume um caráter extremamente simbólico, no verdadeiro sentido da palavra (símbolo = o que une / diábolos = o que separa). (Guanais, 2010, p. 1015)

As palavras de Guanais revelam que, na *Paixão segundo Alcaçus*, a organização intervalar não é concebida apenas como procedimento técnico, mas também como portadora de significação simbólica. A ausência do trítono na série adquire, nesse contexto, uma função que ultrapassa o plano estritamente musical. Ao aproximar o intervalo historicamente associado à expressão *diabolus in musica* da ideia de separação, o compositor transforma uma

característica estrutural do material em elemento integrado ao universo religioso e dramático da obra. A série passa, assim, a reunir duas dimensões complementares: de um lado, uma lógica interna capaz de abranger diferentes relações intervalares; de outro, um princípio simbólico orientado pela exclusão deliberada daquele intervalo.

Essa leitura torna-se particularmente significativa quando relacionada ao tema da Paixão. Ao estabelecer a oposição entre “símbolo”, entendido por Guanais como aquilo que une, e “diábolo”, como aquilo que separa, o compositor projeta sobre a própria estrutura musical uma tensão entre união e ruptura, redenção e afastamento. A ausência do trítono deixa, portanto, de ser uma simples peculiaridade da série e passa a participar da construção conceitual da obra. Nesse procedimento, matemática, técnica composicional e simbolismo religioso convergem em uma mesma estrutura, confirmando uma característica recorrente da escrita de Guanais: a transformação de princípios extramusicais em elementos efetivos da organização sonora.

Série Sagrada Família I



Série Sagrada Família II



Exemplo 18 – Séries “Sagrada Família I” e “Sagrada Família II”, derivadas do quadrado mágico da Basílica da Sagrada Família e organizadas a partir de diferentes percursos de leitura da matriz.

Fonte: Elaboração do autor, a partir dos procedimentos composicionais empregados por Danilo Guanais (2010, p. 1014) na *Paixão segundo Alcaçus*.

A *Paixão segundo Alcaçus* consolida, portanto, procedimentos que atravessam a trajetória composicional de Guanais e que, nessa obra, alcançam um elevado grau de integração. A articulação entre estruturas tonais, modais e seriais, a incorporação de materiais provenientes da cultura popular, o emprego de matrizes numéricas e simbólicas e a relação entre música, texto e espiritualidade revelam uma escrita que transforma referências de naturezas distintas em elementos de uma mesma organização composicional. Mais do que reunir técnicas diversas, a *Paixão* sintetiza e depura recursos já presentes nas obras anteriores, conferindo-lhes novas funções dentro de uma estrutura mais concentrada e simbolicamente articulada.

Esse caráter de síntese permite compreender a obra não apenas como encerramento cronológico da trilogia, mas como ponto de convergência de procedimentos desenvolvidos desde a *Missa de Alcaçus* e ampliados na *Sinfonia nº 1*. Torna-se necessário, portanto, observar de maneira comparativa como determinados materiais, estratégias composicionais e referências armoriais reaparecem, transformam-se e estabelecem vínculos entre as três obras. É justamente essa rede de continuidades e reelaborações que será examinada na seção seguinte.



CAPÍTULO 5

A ligação entre as composições



A articulação entre materiais tonais, modais e seriais, elementos provenientes da cultura popular nordestina e componentes textuais desenvolve-se progressivamente ao longo de cada obra. Uma vez apresentado, determinado objeto musical pode tornar-se ponto de partida para a constituição de novos materiais, reaparecendo em movimentos posteriores sob diferentes graus de transformação. Esse processo ocorre por meio de procedimentos como fragmentação, expansão rítmica, melódica ou harmônica, transposição, retrogradação e inversão retrógrada. Assim, motivos e temas anteriormente expostos permanecem ativos na estrutura da composição, ainda que nem sempre sejam imediatamente reconhecíveis em suas novas configurações.

Esse modo de organização aproxima-se da concepção de Reti (apud Santos; Piedade, 2010) acerca da transformação temática. Para o autor, um mesmo componente temático pode participar da construção de diferentes movimentos de uma obra sinfônica, desde que seja submetido a modificações capazes de preservar vínculos internos sem eliminar o contraste entre as partes. A identidade do material não depende, portanto, de sua repetição literal, mas da permanência de determinadas relações estruturais em meio à transformação. Essa perspectiva oferece uma chave importante para a compreensão da trilogia de Guanais, na qual a unidade não se estabelece apenas no interior de cada composição, mas também por meio da recorrência, reelaboração e ressignificação de materiais que atravessam a *Missa de Alcaçus*, a *Sinfonia nº 1* e a *Paixão segundo Alcaçus*.

No caso desta trilogia, a transformação dos objetos musicais, tal como compreendida a partir de Reti, não se limita à passagem de um movimento para outro no interior de cada composição. Ela também se manifesta entre as próprias obras, funcionando como um princípio de continuidade e ligação. Materiais anteriormente apresentados reaparecem sob novas configurações, assumindo funções distintas conforme o contexto composicional. Esse processo permite observar, ao mesmo tempo, a permanência de determinados traços da linguagem de Guanais e o amadurecimento de seus procedimentos técnicos ao longo da *Missa de Alcaçus*, da *Sinfonia nº 1* e da *Paixão segundo Alcaçus*. As obras podem ser compreendidas, assim, como etapas de um percurso composicional em que recorrência e transformação atuam de forma complementar.

Essa continuidade possui também implicações para a interpretação musical. A construção interpretativa não depende apenas da execução correta dos elementos inscritos na partitura, mas da compreensão das relações que organizam o discurso ao longo da obra. Reconhecer recorrências motivicas, processos de transformação, referências estilísticas e funções estruturais permite ao intérprete estabelecer conexões entre eventos musicais que, à

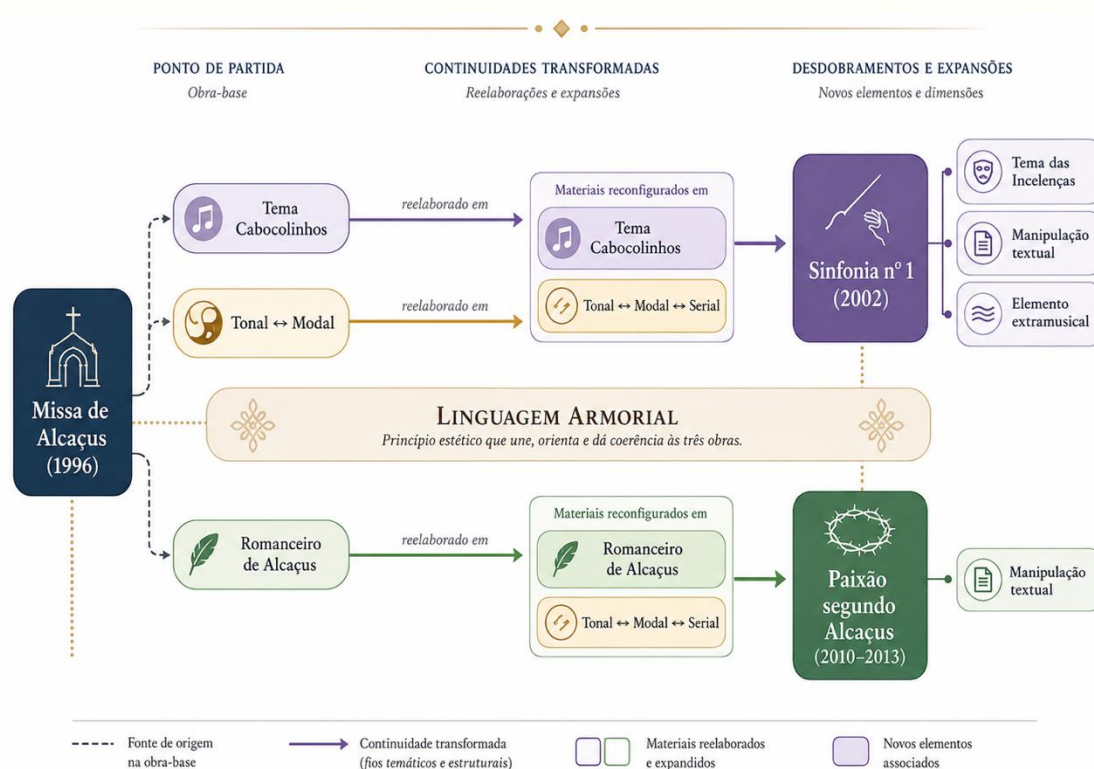
primeira escuta, podem parecer independentes. Dessa forma, a análise deixa de constituir uma etapa separada da prática interpretativa e passa a integrar o próprio processo de construção da performance, oferecendo subsídios para decisões de fraseado, articulação, dinâmica, caráter e direção formal. A compreensão dessas relações amplia, portanto, as possibilidades de uma interpretação musicalmente coerente e consciente.

Em consonância com essa perspectiva, a prática analítica pode ser compreendida como parte de um percurso interpretativo continuamente construído e reorganizado. Para Laboissière (2007), a aproximação com a obra musical não se restringe à identificação de aspectos estruturais, harmônicos ou estéticos, mas envolve também a compreensão dos sistemas de significação que atravessam o fazer e a escuta musical. Analisar implica relacionar procedimentos composicionais, sentidos, referências e modos de percepção, construindo uma leitura que articula dimensão técnica e experiência interpretativa. Aplicada à trilogia de Guanais, essa perspectiva permite compreender que o reconhecimento das recorrências, transformações e conexões entre as obras não constitui apenas um exercício descritivo, mas também um caminho para fundamentar escolhas interpretativas mais conscientes e coerentes (Laboissière, 2007, p. 156).

O diálogo entre intérprete e obra constitui uma etapa fundamental na construção da experiência musical, pois é por meio dele que os elementos inscritos na partitura são compreendidos, relacionados e convertidos em decisões interpretativas. Desse processo emerge uma espécie de imagem estética da obra, construída não apenas a partir de seus componentes objetivos, mas também das escolhas realizadas pelo intérprete ao longo do estudo e da performance. Diferentemente de manifestações artísticas cuja materialidade visual se apresenta de forma imediata, como a pintura ou a escultura, a música depende da mediação interpretativa para adquirir existência sonora em cada realização.

A partitura, nesse sentido, não oferece uma imagem definitiva da obra, mas um conjunto de informações que exige leitura, reflexão e tomada de decisões. Como observa Laboissière, ela “apresenta-se ao intérprete como portadora de uma zona obscura que o força à decodificação, ou seja, pensar, questionar, construir, descobrir, engendrar o seu possível, já que não se dispõe de métodos suficientemente completos, apesar da convencionalidade da escritura” (Laboissière, 2007, p. 88). Essa margem de indeterminação não constitui uma insuficiência da notação, mas um espaço próprio da prática interpretativa. É justamente nele que a análise adquire relevância, ao fornecer ao intérprete elementos para reconhecer relações estruturais, hierarquias, recorrências e processos de transformação que podem orientar a construção de uma leitura artisticamente coerente da obra.

O exemplo a seguir sintetiza alguns dos principais elementos de ligação entre as composições que integram a trilogia. A *Missa de Alcaçus* (1996) constitui o ponto de partida desse percurso, ao apresentar materiais e procedimentos que serão retomados, transformados e ressignificados nas obras subsequentes, a *Sinfonia nº 1* e a *Paixão segundo Alcaçus*. Essas recorrências não se dão por simples repetição, mas por processos de reelaboração que modificam sua configuração rítmica, melódica, harmônica, tímbrica ou funcional. A continuidade entre as obras se estabelece pela permanência de determinados objetos composicionais e, simultaneamente, pelas diferentes formas que eles assumem ao longo da trajetória criativa de Guanais.



Exemplo 19 – Elementos de ligação na trilogia composicional de Danilo Guanais, evidenciando continuidades, reelaborações e expansões entre a *Missa de Alcaçus*, a *Sinfonia nº 1* e a *Paixão segundo Alcaçus*.

Fonte: Elaboração do autor, a partir da análise comparativa das três obras de Danilo Guanais.

Os aspectos de linguagem musical que atravessam a trilogia de Guanais mantêm estreita relação com a estética armorial, tanto na organização melódica, harmônica e rítmica quanto no tratamento do texto e dos materiais de origem popular. As três obras apresentam procedimentos que dialogam com características já discutidas a partir das proposições de Nóbrega (2007), entre elas o emprego de ritmos vinculados à tradição popular nordestina, melodias de curta extensão, repetição e fragmentação de motivos, notas rebatidas, uso recorrente de cordas duplas e sustentação por notas pedais. Esses recursos, contudo, não

aparecem de forma homogênea, mas são reelaborados de acordo com as necessidades formais e expressivas de cada composição.

Na *Sinfonia nº 1*, por exemplo, esse diálogo com o universo armorial amplia-se ainda pela incorporação de elementos extramusicais, sobretudo aqueles de natureza visual, textual e simbólica. A relação com a estética armorial deixa, assim, de se restringir à presença de determinados traços de linguagem musical e passa a envolver também modos de articulação entre som, imagem, narrativa e referências culturais. Essa ampliação confirma que, em Guanais, o armorial não funciona como um repertório fixo de procedimentos, mas como um campo de possibilidades que é continuamente reinterpretado e integrado à sua própria linguagem composicional.

5.1 A relação entre o tonal, modal e o serial da trilogia

Considerando inicialmente a organização harmônica da trilogia, observa-se uma relação de complementaridade entre os campos tonal e modal. Em diferentes momentos, determinados centros tonais funcionam como pontos de estabilidade e orientação do discurso, mas são frequentemente antecédidos, atravessados ou sucedidos por configurações modais. Na *Sinfonia nº 1* e na *Paixão segundo Alcaçus*, essa articulação torna-se ainda mais ampla pela incorporação de procedimentos seriais, que passam a coexistir com materiais tonais e modais. Os excertos apresentados a seguir permitem observar como esses diferentes sistemas se articulam no interior de cada obra, sem que um deles necessariamente elimine ou substitua os demais.

No *Agnus Dei* da *Missa de Alcaçus*, entre os compassos 14 e 18, essa relação pode ser percebida na passagem entre uma organização inicialmente tonal e um campo subsequente de caráter modal. Entre os compassos 14 e 15 estabelece-se uma progressão V–I, na qual o acorde de Lá maior exerce função de dominante e conduz ao centro em Ré, apresentado no compasso 15 por meio de uma configuração acordal híbrida. A progressão produz um movimento claro de tensão e resolução e funciona, ao mesmo tempo, como elemento de ligação entre a introdução e a seção A do movimento.

A transição, contudo, não se encerra na resolução tonal. A nota Dó#, sensível de Ré maior e integrante do acorde de Lá maior no compasso 14, aparece nas violas e nos tenores e está prevista pela armadura de clave. Nos compassos seguintes, entre 15 e 18, essa altura é rebaixada para Dó natural, alterando a configuração intervalar do campo centrado em Ré. Esse deslocamento enfraquece a referência tonal anteriormente estabelecida e introduz uma sonoridade de caráter modal. O trecho evidencia, assim, como Guanais utiliza a cadência

tonal não como ponto de chegada definitivo, mas como passagem para outra lógica de organização, fazendo com que tonalidade e modalismo se sucedam e se interpenetrem no mesmo fluxo musical.

The musical score is for the 'Agnus Dei' movement from the 'Missa de Alcaçus' (c. 14-18). It features six staves: Violão, Violinos I, Violinos II, Violas, Cellos, and Contrabaixo. The score is divided into two main sections: 'Antecedente' and 'Consequente', which together form a 'Frase 4 compassos'. A 'Progressão cadencial: V I' is indicated at the bottom. A callout box points to the 'Lídio + Mixolídio = "Escala Nordestina"' scale. Another callout box points to the 'Mixolídio' scale. The score includes various musical notations, including triplets and dynamic markings.

Exemplo 20 – Articulação entre procedimentos tonais e modais no *Agnus Dei* da *Missa de Alcaçus* (c. 14–18), com destaque para a progressão V–I e para a posterior inflexão modal sobre Ré.

Fonte: Elaboração do autor, a partir da partitura da *Missa de Alcaçus*, de Danilo Guanais (2012).

O chamado “modo nordestino”², tendo Ré como centro, constitui a principal referência modal do trecho. Sua configuração resulta da presença simultânea da quarta aumentada (Sol#) e da sétima menor (Dó natural), reunindo características associadas aos modos lídio e mixolídio. Esse campo modal orienta a melodia apresentada pelo violão e a linha do violino I, construída a partir da fragmentação rítmica, em semicolcheias, do material exposto pelo violão. Em ambos os instrumentos predominam estruturas melódicas breves, organizadas em torno da nota Ré e favorecidas pelo emprego das cordas soltas. O violoncelo, por sua vez, desenvolve uma figuração sincopada de caráter predominantemente mixolídio, acrescentando outra camada modal à textura.

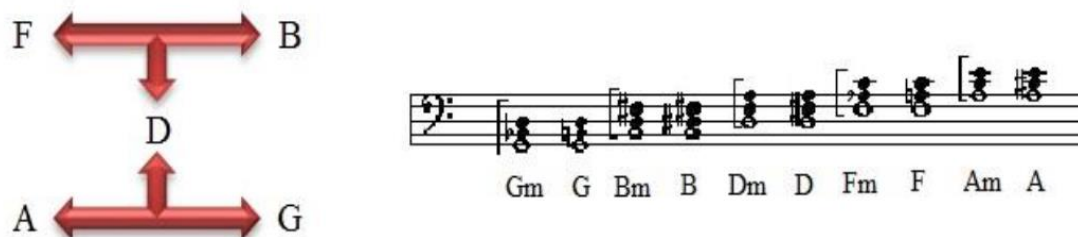
No terceiro tempo do compasso 17, violão e violino I enfatizam uma configuração de caráter lídio por meio da presença do Sol#. Esse material é sobreposto ao consequente da frase do violoncelo, estruturado em contexto mixolídio. A simultaneidade das duas configurações — lídia e mixolídia — completa verticalmente o campo intervalar característico do chamado “modo nordestino”, sobre o qual se constrói o primeiro tema do movimento. Nesse contexto, a ausência do Dó#, sensível de Ré maior prevista pela armadura de clave, enfraquece uma interpretação exclusivamente tonal do trecho e evidencia a predominância de uma lógica modal. A armadura, portanto, não determina por si só o comportamento harmônico da passagem, que se organiza a partir da combinação e da sobreposição de diferentes configurações modais.

A centralidade de Ré observada na *Missa de Alcaçus* reaparece, sob outra perspectiva, na *Sinfonia nº 1*. Se na *Missa* são frequentes progressões e campos organizados em torno de Ré maior ou Ré menor, na *Sinfonia* esse princípio é ampliado por meio do procedimento que Guanais denomina “polarização tonal”³. A nota Ré funciona como núcleo de referência, a partir do qual se estabelecem os polos secundários Fá e Lá e, em relação simétrica a estes, Si e Sol. A sucessão ou a sobreposição desses polos não implica necessariamente processos modulatórios no sentido funcional tradicional. Em vez disso, diferentes centros são instaurados ao longo do discurso e podem coexistir temporariamente, formando uma rede

² O denominado modo “nordestino” resulta da combinação de características dos modos lídio e mixolídio, reunindo, em uma mesma estrutura, a quarta aumentada e a sétima menor. Essa configuração também é conhecida como lídio b7 ou lídio dominante, sendo recorrente em repertórios associados à música nordestina e empregada por Guanais como importante referência modal de sua linguagem composicional.

³ Na *Missa de Alcaçus*, contudo, não se verifica propriamente um processo de polarização tonal. Embora Ré maior e Ré menor funcionem como referências recorrentes, não se estabelecem polos secundários ou simétricos com função estrutural comparável àquela observada na *Sinfonia nº 1*. As relações harmônicas permanecem concentradas em torno do eixo de Ré, sem a organização sistemática de centros alternativos que caracterizaria um campo de polarização.

de polarizações em torno de Ré. O esquema a seguir sintetiza essa organização harmônica da *Sinfonia nº 1*.



Exemplo 21 – Esquema de polarização tonal na *Sinfonia nº 1*, com núcleo em Ré e organização dos polos secundários e simétricos.

Fonte: Elaboração do autor, a partir da análise da estrutura harmônica da *Sinfonia nº 1*, de Danilo Guanais (2002a).

Na *Sinfonia nº 1*, a articulação entre procedimentos tonais, modais e seriais assume um caráter particularmente integrado. Esses diferentes sistemas de organização podem surgir de forma sucessiva ou sobreposta, de modo que um material serial pode coexistir com uma estrutura modal, assim como configurações tonais podem se combinar com campos modais. A sobreposição constitui, assim, um princípio recorrente ao longo dos movimentos e amplia as possibilidades de construção harmônica da obra.

Desse processo resultam formações acordais que podem surgir tanto da interação entre camadas independentes quanto de combinações deliberadamente orientadas para a obtenção de sonoridades específicas. A harmonia da *Sinfonia* passa, portanto, a ser construída não apenas por relações funcionais, mas também pela convergência entre materiais de naturezas distintas. Em comparação com a *Missa de Alcaçus*, esse procedimento revela uma ampliação dos recursos técnicos empregados por Guanais e evidencia um estágio mais complexo de sua escrita composicional, no qual diferentes sistemas passam a ser explorados de maneira mais flexível e integrada.

Nos compassos iniciais do primeiro movimento da *Sinfonia nº 1*, Guanais apresenta o “Tema do Tímpano”, construído como um *ostinato* rítmico em torno da nota Ré. A partir do compasso 9, esse material é submetido a um processo de fragmentação e expansão, adquirindo contorno melódico nos violoncelos por meio da sucessão Ré–Mi–Fá–Sol. Nesse novo contexto, o *ostinato* deixa de atuar apenas como elemento rítmico e passa a participar de uma configuração modal de caráter dórico. Ainda que de maneira discreta, a transformação do motivo inicial em material melódico estabelece um dos primeiros pontos

de contato da obra com procedimentos associados à linguagem armorial, sobretudo pela recorrência, pelo caráter modal e pela centralidade conferida a uma célula de pequena extensão.

Sobre esse plano modal é sobreposta a série derivada $SD-B/H1 = [5, 6, 4, 7, 3, 8]$, distribuída em movimento ascendente das violas II aos violinos I (Exemplo 22). A passagem evidencia, de forma particularmente clara, a coexistência entre duas lógicas de organização distintas: enquanto os violoncelos mantêm o *ostinato* modal polarizado em Ré, as cordas superiores desenvolvem o material serial. A harmonia resultante não decorre, portanto, de uma única estrutura previamente estabelecida, mas da interação entre essas diferentes camadas. Essa sobreposição introduz certa instabilidade no campo polarizado em Ré, sem, contudo, eliminar sua função como referência perceptiva do trecho.

Entre os compassos 17 e 20, o mesmo princípio é retomado sob outra configuração (Exemplo 22). O *ostinato* passa a enfatizar a nota Fá no início de cada compasso, enquanto se sobrepõe a ele a estrutura $SD-A/H1 = [0, 11, 1, 10, 2, 9]$. À primeira vista, a recorrência de Fá em posição métrica privilegiada poderia sugerir o deslocamento temporário da polarização para esse novo eixo. A presença do Mib, entretanto, estranho ao campo de Ré dórico, introduz uma tensão cromática que reforça a percepção de Ré como referência mais ampla do trecho. O exemplo evidencia, assim, como Guanaís articula modalismo, serialismo e polarização sem submetê-los a uma hierarquia fixa, fazendo da sobreposição entre sistemas um dos principais mecanismos de construção harmônica da *Sinfonia nº 1*.

A análise desses trechos permite acrescentar que a coexistência entre modalismo e serialismo na *Sinfonia nº 1* não implica necessariamente o enfraquecimento dos centros de referência. Ao contrário, a sobreposição serial pode produzir instabilidade local sem anular a polarização estabelecida pelo *ostinato*. Nesse processo, a percepção do eixo em Ré parece resultar menos de relações harmônico-funcionais do que da recorrência da altura, de sua posição métrica e de sua permanência ao longo do discurso. A polarização assume, assim, uma natureza predominantemente perceptiva, capaz de permanecer ativa mesmo diante da introdução de alturas externas ao campo modal.

Sob essa perspectiva, o diálogo com a estética armorial também adquire uma dimensão mais profunda. O elemento armorial não se encontra apenas na presença reconhecível de ritmos, modos ou materiais associados à cultura nordestina, mas na maneira como esses elementos participam da própria organização estrutural da obra. O *ostinato* modal, por exemplo, atua simultaneamente como referência estilística e como mecanismo de polarização, enquanto o material serial se desenvolve sobre ele sem eliminar sua identidade

perceptiva. A tradição e procedimentos composicionais contemporâneos deixam de ocupar planos separados e passam a integrar um mesmo processo de construção musical.

The image displays two pages of a musical score for the first movement of Sinfonia nº 1. The left page is labeled '1º Andamento - C. 09 ao 12' and the right page is labeled '1º Andamento - C. 17 ao 20'. The score is written for Violins I and II, Violas, Cellos, and Double Basses. A red line traces a path through the notes, indicating a modal axis (Eixo Ré). A green box highlights the poles F and G. A blue box highlights the serial set SD(B) - H1 = [5, 6, 4, 7, 3, 8]. A red box highlights the serial set SD(A) - H1 = [0, 11, 1, 10, 2, 9]. The text 'Modo Dórico' is written below the score on both pages.

Exemplo 22 – Sobreposição entre o *ostinato* modal em Ré e os materiais seriais SD-B/H1 e SD-A/H1 no primeiro movimento da *Sinfonia nº 1*, com destaque para os polos em Ré e Fá e para a permanência do eixo em Ré.

Fonte: Elaboração do autor, a partir da partitura da *Sinfonia nº 1*, de Danilo Guanais (2002a).

O excerto a seguir evidencia um ponto de desestabilização harmônica produzido pelo deslocamento do apoio em uma quinta justa descendente (Exemplo 23). Enquanto o naipe das madeiras, os violinos I e II e as violas articulam a progressão I–II^m–IV–I em Sib maior, o piano, os violoncelos e os contrabaixos introduzem, simultaneamente, uma cadência em Mib maior. A sobreposição desses dois campos harmônicos estabelece uma tensão entre centros distintos, sem que um deles se imponha de forma imediata como referência exclusiva.

Esse tipo de procedimento contribui para enfraquecer, em diversos momentos da *Sinfonia nº 1*, a percepção de uma polarização estável e inequívoca. Em vez de um centro tonal claramente afirmado, o ouvinte é colocado diante de campos harmônicos concorrentes ou temporariamente sobrepostos. A polarização passa, assim, a assumir um caráter móvel e circunstancial, resultante menos de uma hierarquia tonal fixa do que da interação entre diferentes camadas harmônicas e de sua posição no fluxo musical.

A sobreposição observada entre os campos de Sib maior e Mib maior produz uma ambiguidade particularmente significativa porque os dois centros mantêm entre si uma relação funcional estreita. Mib ocupa a posição de subdominante no campo de Sib, enquanto Sib pode exercer função de dominante em relação a Mib. Desse modo, a instabilidade não resulta da oposição entre centros harmonicamente distantes, mas da possibilidade de uma mesma região sonora admitir leituras funcionais distintas. O trecho estabelece, assim, uma espécie de bifocalidade harmônica, na qual dois centros relacionados por quinta justa permanecem simultaneamente disponíveis à percepção sem que nenhum deles se imponha de maneira definitiva.

A distribuição dessas estruturas entre diferentes grupos instrumentais acrescenta uma dimensão tímbrica ao processo de polarização. Enquanto madeiras e cordas superiores sustentam o campo de Sib maior, piano, violoncelos e contrabaixos projetam a referência em Mib maior. A definição do centro harmônico passa, portanto, a depender também da organização registral e orquestral da textura. A polarização adquire, nesse caso, caráter multidimensional: altura, registro, timbre e recorrência atuam conjuntamente na determinação — ou, precisamente, na indeterminação — do centro perceptivo.

Flute 1 Flute 2 Oboe Clarinet in Bb 1 Clarinet in Bb 2 Bassoon Piano Violin I Violin II Viola Cello Contrabass

Estrutura cadencial em Sib Maior

Estrutura cadencial em Mib Maior

I IV I IIm I

Exemplo 23 – Desestabilização da polarização tonal no primeiro movimento da *Sinfonia nº 1* (c. 90–94), resultante da sobreposição entre estruturas cadenciais em Sib maior e Mib maior.

Fonte: Elaboração do autor, a partir da partitura da *Sinfonia nº 1*, de Danilo Guanais (2002a).

As estruturas em *ostinato*, os centros de polarização e determinados materiais melódicos funcionam como pontos de estabilidade no interior da *Sinfonia nº 1*. São referências relativamente estáveis sobre as quais Guanais articula materiais de natureza distinta. Uma vez estabelecidos esses núcleos, o compositor passa a submetê-los a processos sistemáticos de transformação, sobretudo por acúmulo, sobreposição e recontextualização de estruturas já apresentadas ou de novos elementos. A estabilidade inicial, portanto, não constitui um estado permanente, mas um ponto de partida continuamente tensionado ao longo do discurso. É

justamente desse movimento entre afirmação e enfraquecimento dos centros de referência que emerge parte importante da dinâmica harmônica da obra.

Sob essa perspectiva, o terceiro movimento, *Scherzo*, representa um dos momentos de maior densidade no emprego desses procedimentos. Entre os compassos 151 e 166 (Exemplo 24), Guanais concentra e sobrepõe materiais tonais, modais e seriais, levando ao limite o princípio de integração observado nos movimentos anteriores. A particularidade desse trecho reside, contudo, no efeito produzido pela sobreposição: diferentemente dos exemplos anteriores, em que a coexistência de diferentes estruturas contribuía para desestabilizar a polarização, aqui o acúmulo dos polos tonais converge para o reforço do eixo em Ré. A superposição deixa, assim, de atuar apenas como fator de instabilidade e passa a funcionar também como mecanismo de estabilização, revelando a flexibilidade com que Guanais emprega um mesmo procedimento composicional para produzir resultados perceptivos distintos.

O excerto permite observar que a sobreposição, na *Sinfonia nº 1*, não possui uma função harmônica invariável. Entre os compassos 151 e 166, a autonomia das diferentes camadas não conduz à dispersão do centro, mas à sua reafirmação. Cordas, piano e demais grupos instrumentais percorrem campos distintos e desenvolvem materiais de naturezas diversas, porém suas trajetórias estabelecem sucessivas relações de aproximação e retorno ao eixo em Ré. A estabilidade resulta, portanto, menos de uma progressão funcional do que da convergência de estruturas independentes sobre um mesmo ponto de referência.

Esse procedimento permite compreender a polarização em Guanais como um fenômeno também perceptivo e textural. O centro em Ré não precisa estar continuamente presente nem dominar todas as camadas para permanecer ativo na escuta; sua força decorre da recorrência, da posição estrutural e da capacidade de atrair novamente materiais temporariamente deslocados para outros campos. O terceiro movimento evidencia uma espécie de polarização por convergência, na qual a complexidade gerada pela sobreposição tonal, modal e serial não contradiz a estabilidade, mas pode constituir precisamente o mecanismo pelo qual ela é alcançada.

The image displays a musical score for Example 24, featuring multiple staves with various tonal and modal structures highlighted by colored boxes and labels. The staves are labeled as follows:

- Fl 1 & 2**: Flute 1 and 2
- Cl 1**: Clarinet 1
- Fg**: Bassoon
- Piano**: Piano
- Vln 1 & 2**: Violin 1 and 2
- Vla**: Viola
- Vlc**: Violoncello
- Cb**: Contrabasso

The score is annotated with several labels and boxes indicating specific tonal and modal structures:

- Acúmulo da estrutura do motivo "d"**: Accumulation of the structure of the motif "d"
- Estrutura em Fá menor e Lá menor**: Structure in F minor and A minor
- Dm**: D minor
- Bm**: B minor
- Bm7**: B minor 7
- G#m7**: G# minor 7
- Estrutura em Ré e Fá menor**: Structure in D minor and F minor
- Estrutura em Si menor**: Structure in C minor
- Estrutura em Ré**: Structure in D minor
- Estrutura em Sib**: Structure in Bb minor
- Estrutura em Sol**: Structure in G minor
- Ré Menor**: D minor
- Lá menor**: A minor
- Fá menor**: F minor
- Ré Menor**: D minor

A large blue box at the bottom right contains the text: **Estrutura modal: uso do VII^m sugerindo o uso do modo mixolidio em cada polo**.

Exemplo 24 – Polarização por convergência no terceiro movimento da *Sinfonia nº 1* (c. 151–166), resultante da sobreposição de estruturas tonais, modais e seriais em torno do eixo em Ré.

Fonte: Elaboração do autor, a partir da partitura da *Sinfonia nº 1*, de Danilo Guanais (2002a).

O motivo “d”, submetido a fragmentação rítmica, é apresentado pelas madeiras por meio de um processo de sobreposição acumulativa. A flauta I introduz o objeto-base no compasso 151, em Ré menor. No compasso 155, o material passa à flauta II, enquanto a flauta I apresenta uma nova configuração em Fá menor. A partir do compasso 159, a clarineta assume o objeto-base, sobre o qual se sobrepõem as estruturas em Fá menor, na flauta II, e em Lá menor, na flauta I. Esse procedimento amplia progressivamente a densidade da textura e transforma um motivo inicialmente reconhecível em um campo de relações entre diferentes centros.

No compasso 163, o fagote passa a apresentar o objeto-base em Si menor. Sobre essa estrutura acumulam-se Fá menor na clarineta, Ré maior na flauta II e Ré menor na flauta I, esta última retomando o motivo uma oitava acima de sua apresentação original. A sobreposição e o encadeamento horizontal dos polos em Fá, Lá e Si produzem formações harmônicas que não decorrem de uma progressão funcional convencional, mas da convergência entre as diferentes linhas. Desse processo resultam, entre outras configurações, as tríades de Ré menor e Si menor no compasso 160 e, no compasso 164, os acordes de Si menor com sétima e Sol $\sharp$ menor com sétima. O trecho evidencia, assim, como a acumulação motivica e a multiplicação dos centros podem gerar novas formações verticais sem interromper a continuidade do material de origem, reforçando o princípio de polarização por convergência observado nesse movimento.

Sobre a textura construída pelas madeiras, o piano introduz, a partir do compasso 155, diferentes transposições do “Tema cromático”, organizadas em torno dos eixos Sol — Tem. C = [7, 8, 9, 10, 11, 0, 1, 2, 3, 4, 5, 6] —, Sib — Tem. C = [10, 11, 0, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9] — e Ré — Tem. C = [2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 0, 1]. Essas configurações seriais desenvolvem-se paralelamente ao deslocamento das cordas pelos campos de Ré menor (c. 151–154), Fá menor (c. 155–158) e Lá menor (c. 159–162). Apesar da referência a esses centros, a presença recorrente do sétimo grau rebaixado (bVII) imprime às linhas das cordas uma inflexão modal de caráter mixolídio, fazendo com que polarização e modalismo coexistam no mesmo plano discursivo.

O Exemplo 24 evidencia que a complexidade harmônica não resulta apenas da acumulação de materiais, mas da interação simultânea entre diferentes princípios de organização. O material serial apresentado pelo piano, os campos de polarização articulados pelas cordas e as inflexões modais não anulam uns aos outros; ao contrário, permanecem perceptíveis como camadas relativamente autônomas cuja superposição produz a resultante

harmônica. A escrita de Guanais afasta-se de uma lógica baseada na sucessão exclusiva de sistemas e aproxima-se de uma concepção em que serialismo, polarização e modalismo podem operar simultaneamente.

Essa articulação entre tonal e modal estabelece ainda um ponto de contato significativo com a concepção armorial descrita por Jarbas Maciel (apud Marinho, 2010, p. 58) como “extensão dos modos por empréstimos tonais”. Na passagem analisada, o campo mixolídio não permanece circunscrito a uma escala estática, mas é ampliado pela circulação entre diferentes regiões polarizadas em relação ao núcleo em Ré. O vínculo com a linguagem armorial manifesta-se, assim, não apenas na presença reconhecível de um modo associado à tradição musical nordestina, mas na própria maneira como esse material modal é expandido e integrado a procedimentos composicionais de outra natureza. Essa convergência reforça um aspecto central da escrita de Guanais: tradição e contemporaneidade não aparecem como polos opostos, mas como componentes articulados de um mesmo pensamento composicional.

Na *Paixão segundo Alcaçus*, o princípio da sobreposição também desempenha papel importante na organização do discurso musical. Assim como na *Sinfonia nº 1*, diferentes camadas podem articular simultaneamente materiais seriais, tonais e modais, muitas vezes organizados em torno da nota Ré como eixo de referência. Nesse contexto, a “Série Dürer” assume posição central na estruturação da obra. Sua presença contribui para a criação de campos de maior instabilidade cromática, frequentemente dispostos em torno de núcleos de caráter tonal-modal. A relação entre esses materiais não se estabelece, portanto, por oposição, mas por integração, de modo que o serialismo passa a atuar como elemento de tensão e expansão dentro de um campo perceptivo mais amplo.

Esse procedimento pode ser observado já nos compassos iniciais da *Paixão segundo Alcaçus* (Introdução, c. 1–10). Nesse trecho (Exemplo 25), Guanais emprega uma transposição da “Série Dürer” para Ré, um tom acima de sua forma original: S. Dürer (Ré) = [2, 1, 9, 3, 8, 0, 7, 11, 4, 10, 6, 5]. A série é segmentada em três fragmentos, organizados a partir dos eixos Ré [2], Lá [9] e Si [11], e apresentada pela marimba em três momentos sucessivos: compassos 1–3, 4–6 e 7–9. A fragmentação permite que a série seja incorporada ao fluxo musical de maneira gradual, preservando sua identidade estrutural sem que seja exposta de forma integral e contínua. A organização desses fragmentos revela ainda que o material serial não funciona de maneira autônoma. Ao ser distribuído em torno de diferentes eixos e articulado com os demais planos da textura, passa a participar de uma rede de relações em que o cromatismo serial convive com centros de referência mais estáveis. A introdução

da *Paixão* já antecipa um princípio que se manterá ao longo da obra: a coexistência entre estabilidade e instabilidade, construída pela interação entre procedimentos de naturezas distintas e pela permanência de determinados eixos perceptivos, sobretudo aquele centrado em Ré.

A conclusão de cada fragmento da “Série Dürer” articula-se, nesse trecho e em outros momentos da obra, a formações de caráter tonal. Nos compassos iniciais, cada segmento serial é encerrado por alturas pertencentes ao acorde de Ré maior, estabelecendo uma primeira aproximação entre o campo serial e uma referência tonal claramente reconhecível. Essa recorrência reforça a centralidade de Ré e aproxima o procedimento daquele já observado na *Sinfonia nº 1*, em que a polarização em torno desse eixo funciona como princípio de organização e continuidade do discurso.

A passagem para a entrada do coro torna essa integração ainda mais evidente. O material serial não é interrompido para dar lugar a uma estrutura de natureza distinta; ao contrário, sua conclusão prepara e conduz à melodia coral, construída sobre o modo mixolídio. Serialismo, tonalidade e modalismo passam, assim, a integrar uma mesma continuidade fraseológica. Esses elementos não devem ser compreendidos como blocos justapostos, mas como estruturas interdependentes, em que o término de um material cria as condições para o surgimento do seguinte. Na *Paixão segundo Alcaçus*, a unidade do discurso decorre justamente dessa capacidade de Guanaís de fazer com que sistemas composicionais distintos se completem e se transformem mutuamente.

A análise do Exemplo 25 permite observar que a “Série Dürer” não atua apenas como elemento de contraste em relação ao campo tonal-modal. Sua fragmentação e, sobretudo, a condução de cada segmento para alturas constitutivas do acorde de Ré maior conferem ao material serial uma função articulatória. O cromatismo permanece ativo no interior dos fragmentos, mas seus pontos de chegada são progressivamente absorvidos pelo eixo tonal, produzindo uma espécie de polarização por absorção. A centralidade de Ré não depende da exclusão das alturas externas ao campo tonal, mas da capacidade de organizar perceptivamente os momentos de repouso e conexão do discurso.

Essa relação torna-se ainda mais evidente na passagem para o coro. A conclusão dos fragmentos seriais não estabelece uma ruptura formal, mas prepara a entrada de uma melodia de caráter mixolídio. Configura-se, assim, uma espécie de elisão entre sistemas composicionais: o ponto de chegada do material serial coincide com a afirmação do eixo tonal e, simultaneamente, com a abertura do campo modal. Serialismo, tonalidade e

modalismo deixam de constituir etapas sucessivas e passam a integrar uma mesma continuidade fraseológica.

Estrutura modal: Uso do modo mixolídio

Série Dürer transposta em Ré

Eixos tonais em Ré maior

Fragmento 1: Série Dürer transposta um tom acima do original (fragmento 1 (Ré))

Fragmento 2: Série Dürer transposta em Ré partindo do eixo Lá

Fragmento 3: Série Dürer transposta em Ré partindo do eixo Si

Exemplo 25 – Articulação entre a Série Dürer transposta em Ré, os pontos de chegada em Ré maior e a entrada do coro em modo mixolídio na introdução da *Paixão segundo Alcaçus* (c. 1–10).

Fonte: Elaboração do autor, a partir da partitura da *Paixão segundo Alcaçus*, de Danilo Guanais (2013a).

Sob essa perspectiva, a coexistência de serialismo, tonalidade e modalismo na *Paixão segundo Alcaçus* não deve ser compreendida apenas como sobreposição de técnicas distintas. Cada sistema tende a assumir uma função específica na organização do discurso: o material serial introduz mobilidade e tensão; a polarização tonal estabelece pontos de referência e direção; e o modalismo participa de maneira mais direta da caracterização melódica e de sua aproximação com a linguagem armorial. A unidade da passagem resulta precisamente da complementaridade entre essas funções. Mais do que hibridizar técnicas, Guanais constrói uma sintaxe na qual diferentes sistemas cooperam para produzir continuidade, contraste e coerência.

Outra configuração recorrente na linguagem harmônica de Guanais é a progressão entre o acorde menor do primeiro grau (Im) e o quarto grau (IV). O compositor denomina essa relação de “Agreste”⁴, atribuindo-lhe uma identidade própria no interior de seu vocabulário composicional. Essa progressão reaparece como recurso expressivo e de caracterização sonora, especialmente em passagens vinculadas ao universo modal e às referências nordestinas que atravessam sua escrita. Guanais descreve esse procedimento nos seguintes termos:

A partir do vigésimo compasso [I- Introdução], principia um tipo de construção e estruturação musical que combina vários dos elementos que me interessam como compositor hoje. Por exemplo: o tipo de harmonização que eu gosto, uma harmonização modal principalmente voltada para as que resultam as escalas nordestinas. Das escalas nordestinas que são conhecidas, a que gosto mais é a menor de Ré (dórico). Ela produz uma harmonia que tem o primeiro grau com um acorde menor, mas diferente do tom menor natural o quarto grau é maior. Eu gosto de chamar este tipo de harmonização de “Agreste”, me dá uma sensação de agreste, nem é litoral e nem é sertão (dor). Então filosofa muita coisa assim: um tom menor é um tom pra baixo melancólico, mas com o quarto grau maior tem um tom de esperança nisso, nessa harmonia. Eu gosto da música feita com este tipo de harmonia, adoro. Os compassos [a partir do 20 ao 45], vão trabalhar em cima desta harmonia, primeiro grau menor, quarto grau maior — [Danilo solfeja a passagem] —. Agora, a tonalidade de Ré vai passar para outra tonalidade segundo o quadrado mágico (Danilo Guanais, comunicação pessoal, junho de 2014).

⁴ O Agreste corresponde a uma faixa de transição do Nordeste brasileiro, situada entre a Zona da Mata e o Sertão, marcada pela alternância entre áreas mais secas e zonas de maior umidade. Estende-se do Rio Grande do Norte à Bahia e apresenta condições favoráveis, em determinados trechos, ao desenvolvimento de atividades agrícolas. Nesse contexto, a denominação “Agreste”, empregada por Guanais para caracterizar a progressão harmônica, remete não apenas a uma referência geográfica, mas também a um imaginário cultural associado ao Nordeste brasileiro

Pilares harmônicos originados dos subgrupos internos da "Série Dürer I" Dm e F#

Estrutura em Dórico

Integrais constituintes da série "Sagrada Família II": [14, 5, 7, 4, 1, 6]

Progressão "Agreste"

S. Um rei não pren - de ou - tro
Um deus não ma - ta ou - tro deus
Um rei não pren - de ou - tro rei
Um rei não pren - de ou - tro rei

C. Um rei não pren - de ou - tro
Um deus não ma - ta ou - tro deus
Um rei não pren - de ou - tro rei
Um rei não pren - de ou - tro rei

T. Um rei não pren - de ou - tro
Um deus não ma - ta ou - tro deus
Um rei não pren - de ou - tro rei
Um rei não pren - de ou - tro rei

B. Um rei não pren - de ou - tro
Um deus não ma - ta ou - tro deus
Um rei não pren - de ou - tro rei
Um rei não pren - de ou - tro rei

Vlão. Im IV Im IV

Exemplo 26 – Progressão “Agreste” (Im–IV) na *Paixão segundo Alcaçus*, articulada à escrita modal do coro e a materiais derivados das séries Dürer I e Sagrada Família II.

Fonte: Elaboração do autor, a partir da partitura da *Paixão segundo Alcaçus*, de Danilo Guanais (2013a).

No contexto da *Paixão segundo Alcaçus*, a progressão denominada “Agreste” ultrapassa a função de simples caracterização harmônica. Como evidencia o exemplo, sua recorrência

no violão estabelece um plano de estabilidade sobre o qual se articulam materiais de naturezas distintas. Enquanto o coro desenvolve uma escrita de caráter dórico, a estrutura vertical incorpora formações harmônicas relacionadas aos subgrupos internos da “Série Dürer I”, ao mesmo tempo que determinados elementos da textura derivam da série “Sagrada Família II”. A progressão Im–IV funciona como um ponto de contato entre o campo modal, as referências tonais e os procedimentos seriais empregados na obra.

Essa disposição permite compreender o “Agreste” como uma espécie de elemento mediador entre superfície e estrutura. Em um primeiro plano perceptivo, a recorrência da progressão oferece ao ouvinte uma referência harmônica relativamente estável e associada ao universo modal que Guanais aproxima da linguagem nordestina. Em um plano composicional mais profundo, entretanto, essa mesma base convive com materiais derivados de matrizes seriais e numéricas. A identidade armorial da passagem não decorre, portanto, da exclusão de procedimentos contemporâneos, mas justamente de sua integração a um gesto harmônico reconhecível e recorrente.

Sob essa perspectiva, a progressão “Agreste” constitui um caso particularmente revelador da maneira como Guanais reelabora a linguagem armorial. O elemento associado à tradição não aparece apenas como citação, evocação ou coloração regional, mas como uma estrutura capaz de sustentar e organizar materiais de maior complexidade. O modal e o popular ocupam a superfície perceptivamente mais reconhecível, enquanto procedimentos seriais atuam na geração e transformação de parte dos materiais internos. Essa complementaridade permite afirmar que, na escrita de Guanais, tradição e contemporaneidade não são simplesmente sobrepostas: elas assumem funções distintas e interdependentes dentro de uma mesma arquitetura composicional.

No segundo movimento, *A Ceia do Senhor* (c. 81–95), e no sexto, *Jesus perante o Sinédrio* (c. 51–95), observa-se com clareza como as alturas derivadas da “Série Dürer” passam a determinar campos harmônicos de caráter tonal. Em *A Ceia do Senhor*, a série é segmentada em doze fragmentos, cada um associado a uma região tonal distinta, de modo que cada nota da série funciona como referência para a tônica do respectivo acorde. O material serial deixa de atuar apenas como sucessão de alturas e passa a desempenhar uma função estrutural na organização harmônica do movimento.

Até o quarto fragmento, correspondente a $Mib = [3]$, a série conduz o percurso harmônico. Em seguida, entre os compassos 85 e 87, o coro interrompe momentaneamente esse processo com uma intervenção de três compassos em Ré maior. Essa passagem funciona como elemento de articulação para o período seguinte, compreendido entre os compassos

88 e 95, no qual o desenvolvimento da “Série Dürer” é retomado a partir da quarta nota, Lá^b = [8]. O procedimento evidencia que, na *Paixão segundo Alcaeus*, a série pode organizar sucessões tonais sem perder sua identidade serial, estabelecendo uma relação de continuidade entre processos de derivação cromática e campos harmônicos claramente polarizados.

A análise do excerto permite observar que a “Série Dürer” não atua apenas como material melódico ou cromático, mas como princípio de ordenação do próprio percurso harmônico. Cada classe de altura da série é ampliada e convertida em centro de uma região tonal, de modo que a sucessão serial passa a controlar uma dimensão estrutural mais abrangente da composição. Há, portanto, uma mudança de escala no emprego do procedimento: aquilo que originalmente constitui uma sequência de alturas transforma-se em uma sequência de campos harmônicos. Pode-se compreender esse processo como uma serialização dos centros tonais, na qual a ordem fornecida pela série determina o deslocamento das regiões harmônicas sem que estas deixem de preservar, localmente, características reconhecíveis de organização tonal.

O exemplo revela ainda que essa expansão não é arbitrária. Os diferentes campos reproduzem uma mesma lógica de relações internas, fazendo com que cada nota da série funcione como ponto gerador de um complexo harmônico equivalente. Dessa maneira, Guanais preserva simultaneamente dois níveis de organização: no plano global, a sucessão dos centros é determinada pela Série Dürer; no plano local, cada segmento adquire consistência por meio de relações triádicas próprias. Serialismo e tonalidade deixam de representar sistemas simplesmente sobrepostos e passam a operar em níveis hierárquicos distintos e complementares: o primeiro organiza a trajetória entre os campos, enquanto o segundo estabelece a identidade harmônica no interior de cada um deles.

A intervenção em Ré maior entre os compassos 85 e 87 assume, nessa perspectiva, função estrutural mais ampla. Ao interromper temporariamente a sucessão dos campos derivados da série, o trecho restabelece o eixo em Ré antes que o percurso serial seja retomado. A nota Ré passa, portanto, a possuir uma dupla condição: integra o universo de alturas submetido aos procedimentos seriais e, simultaneamente, atua como centro de gravidade da organização harmônica. Essa dupla função contribui para que a diversidade dos campos percorridos não resulte em completa dispersão perceptiva, uma vez que o discurso dispõe de um ponto recorrente de reorientação.

Série Dürer (em Ré)
transposta um tom
acima da original

etc.

Coro

D - B $\flat$ m - F

C $\sharp$ - Am - E

Sei que não sou eu! Sei que não sou eu!

A - Fm - C

E $\flat$ - Bm - F $\sharp$

Sei que não sou eu! Sei que não sou eu!

D

Sei que não sou! Sei que não! Sei!

Sei que não sou! Sei que não! Sei!

Sei que não sou eu!

A $\flat$ - Em - B

C - A $\flat$ m - E $\flat$

Sei que não sou eu!

B - Gm - D

E - Cm - G

Sei que não sou eu!

G - E $\flat$ m - B $\flat$

Sei que não sou eu!

F - C $\sharp$ m - A $\flat$

B $\flat$ - F $\sharp$ m - C $\sharp$

F $\sharp$ - Dm - A

Sei que não sou eu!

Exemplo 27 – Organização dos campos harmônicos a partir da Série Dürer em *A Ceia do Senhor*, da *Paixão segundo Alcaçus*, evidenciando a serialização do percurso tonal e a intervenção em Ré maior.

Fonte: Guanais (2013b, p. 99).

A repetição do enunciado “Sei que não sou eu!” ao longo de regiões harmonicamente distintas acrescenta outra dimensão ao procedimento. Enquanto o texto permanece reconhecível e reiterado, o suporte harmônico é continuamente modificado segundo o percurso determinado pela série. Estabelece-se uma relação entre permanência textual e mobilidade harmônica, na qual a repetição verbal contribui para a continuidade perceptiva ao mesmo tempo que a transformação dos campos sonoros renova sua expressão. A técnica composicional deixa de atuar apenas sobre as alturas e passa a interferir diretamente na maneira como um mesmo conteúdo textual é ressignificado ao longo do movimento.

Parte da organização harmônica dos recitativos da *Paixão segundo Alcaçus* é construída por meio de um procedimento técnico-composicional desenvolvido por Guanais e denominado *Discante Dual* (Exemplo 28). O princípio parte de uma linha melódica de referência, sobre a qual são elaborados dois contrapontos em movimento nota contra nota — característica que explica o uso do termo *discante* (Guanais, 2013b, p. 105).

Segundo o compositor, os dois contrapontos são organizados de maneira complementar (Guanais, 2013b). No primeiro, alternam-se uma nota consonante e uma dissonante em relação à melodia-base; no segundo, a ordem é invertida, com a sucessão dissonância–consonância. O resultado é uma textura em que estabilidade e tensão se distribuem entre as vozes de forma alternada, produzindo um equilíbrio próprio entre consonância e dissonância. O exemplo a seguir, elaborado pelo próprio Guanais, demonstra a aplicação do *Discante Dual* no segundo movimento, *A Ceia do Senhor*.

A melodia-base do *Discante Dual* resulta da justaposição fragmentada de dois materiais provenientes do romanceiro de Alcaçus, *Antônio* e *D. Varão*, apresentados pela soprano solo e reforçados pela clarineta. Sobre essa linha, Guanais constrói dois contrapontos complementares: a flauta alterna consonância e dissonância, enquanto a trompa realiza o percurso inverso, dissonância e consonância. O procedimento apoia-se ainda em um repertório intervalar específico, privilegiando quartas, quintas e oitavas justas, além de segundas maiores e suas inversões em sétimas menores, com a exclusão sistemática de terças e sextas na disposição vertical.

A resultante sonora evita uma definição harmônica inteiramente tonal ou atonal. Em vez disso, a alternância controlada entre consonância e dissonância produz um campo de relativa instabilidade, no qual as relações intervalares permanecem organizadas sem se subordinarem a uma funcionalidade tonal convencional. Guanais descreve esse efeito como “uma espécie flutuante de ambiente tonal-modal” (Guanais, 2013b, p. 103). O *Discante Dual*

constitui, assim, mais um exemplo de como o compositor cria zonas intermediárias entre sistemas distintos, articulando materiais tradicionais do romancelheiro a procedimentos contrapontísticos próprios. Ao comentar esse recurso, Guanais esclarece:

O Discante dual é elaborado a partir de uma proposição racional de uso de uma relação cuja dualidade foi tratada pela História pelo viés da dependência entre as suas partes, o que deixou de ter sentido após as proposições de Arnold Schoenberg para o serialismo dodecafônico. A racionalidade a que me refiro vê essa dualidade pela justaposição dessas partes, tratadas como objetos numa relação de complementaridade horizontal e vertical, alternando e superpondo, de maneira independente de qualquer sintaxe anterior, os signos que essa dualidade carrega: estabilidade/instabilidade, tensão/relaxamento, [...]. O método produz um discurso que transcende a realidade dedutivo-relacional, típica nas estruturas tonais baseadas na resolução de uma dissonância em uma consonância que deriva dela. Emancipa tanto a dissonância quanto a consonância para uma aplicação simples, dissociada de critérios de substância/natureza (Rameau) ou gradação (Schoenberg). Apesar de, diferentemente do Discante medieval a duas vozes, não se prestar bem ao improviso, o Discante dual não retira do compositor a possibilidade de fazer escolhas. É nuclear e fractal, sem se afastar do conjunto completo, do todo, do qual faz parte como célula engendradora. É simples e minimalista, porque não dá importância a classificações e hierarquias gramaticais, tentando aproximar o processo da superfície perceptiva da obra. Em sua simplicidade é, paradoxalmente, capaz de gerar um discurso complexo e denso, embora uno e coerente em sua totalidade. (Guanais, 2013b, p. 107)

A observação do Exemplo 28 permite compreender que o *Discante Dual* não produz apenas uma alternância sucessiva entre consonância e dissonância, mas estabelece uma complementaridade controlada entre os dois contrapontos. Enquanto uma das vozes se aproxima da melodia-base por uma relação consonante, a outra tende a ocupar simultaneamente uma posição dissonante, invertendo-se essa relação no decorrer do discurso. A tensão harmônica, portanto, não é simplesmente criada e resolvida de maneira linear; ela é redistribuída entre as vozes. Disso resulta uma espécie de equilíbrio móvel, em que estabilidade e instabilidade permanecem continuamente presentes, mas transferidas de uma linha para outra. Essa característica ajuda a explicar a sensação de flutuação tonal-modal apontada pelo próprio compositor.

Outro aspecto relevante decorre da escolha dos intervalos empregados. Ao privilegiar, no sistema concebido por Guanais, quartas, quintas e oitavas justas e combiná-las com segundas e sétimas, ao mesmo tempo que evita sistematicamente terças e sextas, o *Discante Dual* reduz a possibilidade de identificação imediata de formações triádicas tradicionais. A ausência desses intervalos, particularmente importantes para a definição do modo maior ou menor de um acorde, enfraquece uma leitura harmonicamente funcional sem conduzir necessariamente à completa indeterminação atonal. Forma-se, assim, um espaço

intermediário no qual a referência modal pode permanecer perceptível, embora a verticalidade não seja governada pela sintaxe tonal convencional.

The image displays a musical score for a piece titled 'A Ceia do Senhor' by Alcaçus. The score is written for a chamber ensemble consisting of Flauta (Flute), Clarineta em Si♭ (B♭ Clarinet), Trompa em F♯ (F♯ Trumpet), and Soprano solo. The vocal parts are for two voices: Antonino and D. Varão. The instrumental parts show specific fingerings for the woodwinds, with numbers 5, 8, and 4 indicated for the Flauta and Clarineta em Si♭. The vocal parts include lyrics in Portuguese. The score is divided into two systems, with the first system showing the vocal entries and the second system showing the instrumental accompaniment.

Exemplo 28 – Aplicação do procedimento *Discante Dual* em *A Ceia do Senhor*, da *Paixão segundo Alcaçus*, a partir dos romances *Antonino* e *D. Varão*, com alternância entre consonâncias e dissonâncias nas vozes contrapontísticas.

Fonte: Guanais (2013b, p. 108).

A estrutura sobre a qual todo o procedimento é construído não corresponde a uma linha abstrata criada exclusivamente para o exercício contrapontístico, mas à reelaboração dos romances *Antonino* e *D. Varão*. O material proveniente da tradição funciona, portanto, como substrato melódico estável, enquanto as vozes acrescentadas introduzem uma organização contrapontística de maior complexidade. O *Discante Dual* evidencia que o elemento popular não permanece na superfície estilística da composição: ele assume uma

função geradora, servindo de fundamento para a construção de procedimentos harmônicos próprios.

Sob essa perspectiva, o *Discante Dual* pode ser compreendido como um procedimento de estabilidade distribuída: nenhum dos contrapontos detém isoladamente a função de estabilizar ou tensionar o discurso, pois essas funções se alternam continuamente entre as vozes. A melodia derivada do romanceiro permanece como eixo de referência, enquanto consonância e dissonância circulam ao seu redor. Guanais preserva a identidade do material tradicional ao mesmo tempo que o insere em uma textura cuja organização vertical se afasta da previsibilidade triádica. A tradição atua como núcleo de permanência, enquanto o procedimento contrapontístico constitui o espaço de transformação.

Os procedimentos técnico-composicionais examinados ao longo das três obras revelam um princípio de continuidade na escrita harmônica de Guanais. Da *Missa de Alcaçus* à *Sinfonia nº 1* e, posteriormente, à *Paixão segundo Alcaçus*, materiais tonais, modais e seriais — embora provenientes de sistemas historicamente distintos — são articulados de forma complementar, assumindo funções específicas dentro de uma mesma lógica composicional. Sua coexistência não resulta de justaposição arbitrária, mas de processos de integração, transformação e reciprocidade que contribuem para a unidade das obras e para a consolidação de uma linguagem própria.

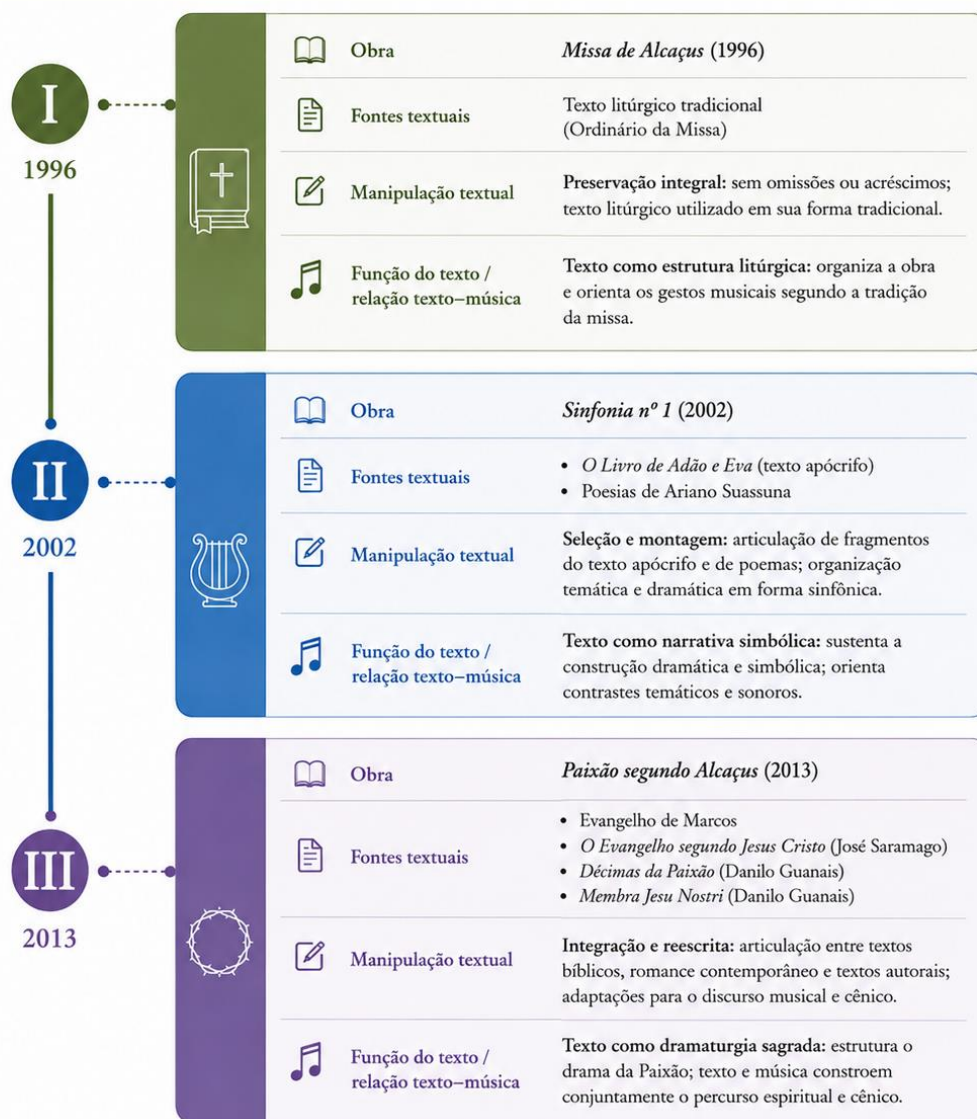
Esse mesmo princípio, contudo, ultrapassa o plano estritamente musical. A lógica de integração observada entre os diferentes sistemas composicionais também se projeta sobre a construção textual e, sobretudo, sobre as relações estabelecidas entre palavra e música. Nas três obras, texto e discurso sonoro não atuam como dimensões independentes, mas como componentes que se condicionam e se ressignificam mutuamente. É justamente essa articulação entre estrutura textual e construção musical que será examinada no tópico seguinte.

5.2 A estrutura textual

Na *Missa de Alcaçus*, a dimensão textual apoia-se integralmente no texto litúrgico tradicional do Ordinário da missa, preservado sem supressões ou acréscimos em suas partes. Nesse caso, a construção musical parte de uma estrutura verbal previamente consolidada, cuja organização serve de referência para o desenvolvimento formal da obra.

Na *Sinfonia nº 1*, por outro lado, a dimensão textual assume caráter mais elaborado e passa a resultar da articulação entre diferentes fontes. Sua estrutura apoia-se em dois eixos principais: *O Livro de Adão e Eva*, texto apócrifo de tradição veterotestamentária, e poemas

de Ariano Suassuna, idealizador do Movimento Armorial. Já na *Paixão segundo Alcaçus*, essa lógica de composição textual se amplia ainda mais, reunindo três matrizes distintas: o *Evangelho de Marcos*, *O Evangelho segundo Jesus Cristo*, de José Saramago, e os textos de autoria de Danilo Guanais, entre eles as *Décimas da Paixão* e *Membra Jesu Nostri*. O quadro a seguir permite observar, em perspectiva cronológica, como esse processo de articulação textual se torna progressivamente mais complexo ao longo da trilogia.



Exemplo 29 – Cronologia da manipulação textual na trilogia de Alcaçus, evidenciando a evolução das fontes, dos procedimentos de montagem textual e da relação texto-música.

Fonte: Elaboração do autor, com base na análise de *Missa de Alcaçus* (1996), *Sinfonia nº 1* (2002a) e *Paixão segundo Alcaçus* (2013a), de Danilo Guanais.

A comparação entre as três obras permite reconhecer uma mudança gradual no modo como Guanais se relaciona com o material textual. Na *Missa de Alcaçus*, predomina um procedimento de preservação, uma vez que o texto litúrgico tradicional é mantido em sua

configuração canônica e funciona como estrutura previamente estabelecida para a organização musical. Na *Sinfonia nº 1*, essa relação torna-se mais interventiva e pode ser compreendida como um processo de seleção e montagem: textos de origens distintas são escolhidos, aproximados e reorganizados de acordo com as necessidades temáticas e dramáticas da composição. O texto deixa, assim, de fornecer apenas uma estrutura anterior à música e passa a ser também objeto de construção composicional.

Na *Paixão segundo Alcaçus*, esse processo alcança um grau ainda maior de elaboração, que pode ser definido como integração e reescrita. A coexistência de fontes bíblicas, literárias e autorais amplia a participação do compositor na configuração do discurso verbal, fazendo com que a dramaturgia resulte da articulação entre materiais previamente existentes e textos de sua própria autoria. Observa-se, portanto, um deslocamento progressivo da preservação de uma matriz textual fixa para uma prática em que o texto é selecionado, combinado e finalmente incorporado ao próprio processo criativo. Esse percurso revela que, ao longo da trilogia, a dimensão verbal adquire crescente autonomia composicional e passa a participar de maneira cada vez mais direta da construção formal, dramática e simbólica das obras.

O *Livro de Adão e Eva*, estruturado em 79 capítulos, apresenta uma narrativa ampliada sobre a criação do homem e os acontecimentos posteriores à queda, desenvolvendo episódios e aspectos que não integram os textos canônicos da Bíblia. Nesse relato, Deus, Adão e Eva são caracterizados de maneira mais detalhada, com maior atenção às suas reações, conflitos e estados emocionais. Na concepção da *Sinfonia nº 1*, Danilo Guanais recorre sobretudo aos capítulos I a XVI, relacionados à transgressão no Jardim do Éden, à expulsão e às provações vividas por Adão e Eva após esse episódio (Guanais, 2002b).

A apropriação do texto apócrifo, contudo, não preserva integralmente sua organização original. Guanais seleciona, suprime e reorganiza trechos de acordo com as necessidades dramáticas da obra, realizando também alterações pontuais de palavras e inflexões verbais. Essas intervenções procuram favorecer a continuidade narrativa e adequar o texto às exigências da escrita musical, especialmente no que se refere à prosódia, à condução das frases e ao ritmo do discurso. O material verbal passa, assim, por um processo de adaptação que o transforma de fonte narrativa em componente efetivo da dramaturgia musical da *Sinfonia nº 1*.

A estrutura textual da *Sinfonia nº 1* é ampliada pela incorporação de poemas de Ariano Suassuna. Embora esses textos não tenham sido originalmente concebidos para integrar uma obra de natureza sinfônico-dramática, Guanais identifica neles uma afinidade temática e simbólica com o universo do texto apócrifo. Como observa o compositor, os poemas

possuem a capacidade de estabelecer conexões com a narrativa de *O Livro de Adão e Eva* justamente pela proximidade de seus conteúdos, imagens e significados (Guanais, 2002b, p. 30-31).

Entre os textos de Suassuna incorporados à obra estão *O Campo*, dos *Sonetos iluminogravados*; *A Fêmea e o Macho*; *A uma Dama Transitória*; *O Cego e o Mundo*, de *O Pasto Incendiado*; e *A Moça Caetana: A Morte Sertaneja*, de *Vida Nova Brasileira*. A inserção desses poemas amplia a dimensão simbólica da narrativa e estabelece um diálogo entre o universo bíblico-apócrifo e a imagética poética de Suassuna. Com isso, a construção textual da *Sinfonia nº 1* deixa de depender de uma única fonte e passa a se organizar por aproximações temáticas, simbólicas e dramáticas entre materiais de origens distintas.

O texto apócrifo é destinado ao narrador e aos personagens de Deus, Adão e Eva, enquanto os poemas de Ariano Suassuna são atribuídos ao coro. Este assume uma função comentadora, intervindo sobre determinadas ações ou falas dos protagonistas e, em alguns momentos, ampliando metaforicamente seus traços e conflitos. Os dois conjuntos textuais não operam como blocos independentes, mas se articulam por afinidades temáticas, simbólicas e dramáticas, reforçando a unidade narrativa da *Sinfonia nº 1*.

A presença da poesia de Suassuna introduz, ainda, uma dimensão diretamente vinculada ao universo armorial no plano textual. O diálogo com o Movimento Armorial não se estabelece, portanto, apenas por elementos musicais ou visuais, mas também pela incorporação de imagens, símbolos e referências recorrentes na poética suassuniana. O Exemplo 30 evidencia algumas dessas correspondências, mostrando como determinadas palavras e campos simbólicos atravessam tanto o texto apócrifo quanto os poemas selecionados, contribuindo para a integração entre as diferentes fontes literárias da obra.

A relação entre o texto apócrifo e o poema de Suassuna ultrapassa a simples correspondência lexical entre termos. Elementos como “jardim” e “água”, inicialmente empregados na narrativa com função descritiva e espacial, reaparecem no poema sob formas ampliadas — “pomar”, “frutos odorantes”, “águas” e “fonte” —, adquirindo maior densidade imagética, sensorial e simbólica. Nesse processo, o coro não repete o conteúdo apresentado pelo narrador, mas o ressignifica poeticamente, instaurando uma segunda camada de leitura sobre o acontecimento narrado. A poesia de Suassuna atua como mediadora entre o relato apócrifo e a construção simbólica da *Sinfonia nº 1*, ao mesmo tempo que insere, no plano textual, uma referência direta ao universo armorial. A articulação entre as duas fontes não se limita à justaposição de textos, mas constitui um procedimento de

expansão semântica e dramática, no qual a narrativa é continuamente reinterpretada pela dimensão poética.

Coro — O Campo (Sonetos iluminogravados), de Ariano Suassuna (c. 137–172)

Um Sol negro de escuros Encrespados, refletindo nas [Águas](#) que matiza.
Alvas pedras amena e fresca brisa.
Um fino capitel transfigurado.
Pardos Montes, no chão encastoados. A [Fonte](#). A crespa relva, na divisa.
Colunas do frontal que o musgo frisa.
O vale que se fende, aveludado.
E o [Pomar](#): seu odor sua aspereza.
Essa Romã, fendida e sumarenta,
com o topázio castanho, mal exposto.
Os [frutos odorantes](#). E a Beleza, – esta Onça amarela que apascenta a maciez da Morte e de seu gosto.

Narrador — Evangelho apócrifo (1º andamento, c. 8–15)

Ao terceiro dia, Deus plantou o [jardim](#) a leste da terra, no extremo leste do mundo, além do qual, em direção ao levante, não se acha nada além de [água](#), que circunda o mundo inteiro, e alcança os limites do céu.

Exemplo 30 – Relações associativas entre o texto apócrifo e o poema *O Campo*, de Ariano Suassuna, com destaque para as correspondências jardim–pomar/frutos e água–águas/fonte na *Sinfonia nº 1*.

Fonte: Adaptado de Oliveira e Lima (2013).

Na *Paixão segundo Alcaçus*, a manipulação textual retoma procedimentos já observados na *Sinfonia nº 1*, sobretudo a seleção, a supressão e a reorganização de materiais provenientes de fontes distintas. Tanto o *Evangelho de Marcos* quanto *O Evangelho segundo Jesus Cristo*, de José Saramago, são submetidos a ajustes de extensão, vocabulário e inflexão verbal, de modo a favorecer a continuidade narrativa, a prosódia e a adequação do texto ao fluxo musical. A palavra não é incorporada de forma passiva, mas reelaborada de acordo com as necessidades dramáticas e composicionais da obra.

A *Paixão segundo Alcaçus* organiza-se em doze partes, ou movimentos. Guanais observa que esse número pode sugerir associações simbólicas tanto com os doze apóstolos quanto com as doze classes de altura da série dodecafônica, embora a constituição efetiva da obra decorra, sobretudo, de sua organização dramática. A estrutura final resulta de nove seções derivadas do relato evangélico, às quais se somam a *Introdução*, o *Diálogo de Deus e Jesus* e o movimento *Final*. A divisão em doze partes configura uma arquitetura em que dimensão

narrativa, simbolismo religioso e organização musical se aproximam sem que uma única interpretação determine o sentido da forma.

Os episódios provenientes do *Evangelho de Marcos* concentram-se nos capítulos 14 e 15, escolhidos por Guanais em razão da concisão narrativa, do detalhamento dos acontecimentos e de sua densidade teológica (Guanais, 2013b). Já *O Evangelho segundo Jesus Cristo*, de José Saramago, assume outra função na dramaturgia da obra, sendo empregado sobretudo na *Introdução* e nas árias destinadas aos solistas — soprano, mezzo-soprano, tenor e baixo. A perspectiva saramaguiana afasta-se da representação canônica tradicional ao acentuar a dimensão humana, vulnerável e interrogativa de Cristo. A coexistência dessas duas fontes estabelece, portanto, um contraste deliberado entre o relato bíblico e sua releitura literária contemporânea, ampliando a complexidade psicológica e dramática da figura de Jesus no interior da composição.

Os textos autorais de Guanais (2013b), *Décimas da Paixão* e *Membra Jesu Nostri*, introduzem na arquitetura textual da *Paixão segundo Alcaçus* uma referência mais direta ao universo armorial, de modo semelhante ao que ocorre na *Sinfonia nº 1* com a incorporação da poesia de Ariano Suassuna. Entretanto, o vínculo não se estabelece apenas pelo conteúdo simbólico, mas também pela própria forma poética adotada. Ambos os textos são construídos a partir de modelos associados à tradição dos cantadores e repentistas nordestinos, aproximando a escrita do compositor de procedimentos recorrentes na poesia oral do Nordeste.

Entre essas formas, destaca-se a décima, estrofe constituída por dez versos e amplamente empregada na cantoria nordestina. Sua organização pode apresentar versos de diferentes extensões métricas, enquanto o esquema de rimas frequentemente segue a disposição ABBAACCDDC. O desenvolvimento temático é orientado pelo *mote*⁵, que estabelece o assunto e pode também determinar os versos ou rimas que encerram as estrofes. A recorrência de determinadas terminações sonoras — como *-ão*, *-ade*, *-ada*, *-ado*, *-ia*, *-ar* e *-em* — reforça ainda a regularidade e a identidade sonora desse tipo de construção poética. Ao discutir as particularidades formais da décima no contexto da cantoria, Sautchuk observa:

O verso, enquanto “figura de som”, tem como princípio da combinação de seus elementos o paralelismo e a equivalência de formas (explícitos na simetria dos versos, na semelhança fonêmicas de rimas e aliterações, no ritmo, na redundância de pausas, acentos). Assim, a estrutura da poesia é um paralelismo contínuo que encontra correspondência nas ideias e engendra paralelismo semântico — a rima,

⁵ O *mote* corresponde a uma frase poética, geralmente composta por dois versos, que deve ser retomada pelo cantador no encerramento das estrofes. O termo também pode designar a própria estrofe construída a partir desse princípio (Sautchuk, 2009, p. 28).

por exemplo, constrói uma relação de significado entre palavras a partir de sua semelhança acústica (Sautchuk, 2009, p. 26-27).

As *Décimas da Paixão* são constituídas por duas estrofes, declamadas pelo narrador na abertura do segundo movimento, *A Ceia do Senhor* (c. 3–47). Sua inserção antecede o desenvolvimento dramático da cena e funciona como elemento introdutório, preparando o ambiente poético e simbólico do movimento. A organização formal dessas estrofes evidencia a apropriação, por Guanais, de procedimentos vinculados à tradição da décima nordestina, como se observa na estrutura apresentada a seguir.

Primeira estrofe. (c. 3 ao 24)	Segunda estrofe. (c. 26 ao 47)	Estrutura
Das brumas da poeira da História,	Você que me observa nesse instante,	A
a luz que lembra a busca da verdade	conceda o obséquio de escutar	B
mantém acesa a voz da humanidade	os fatos que aqui vão desenrolar	B
e traz dos céus amor, poder e glória.	a saga desse homem tão brilhante.	A
Não posso combinar dor e vitória	Deus filho, cujo amor aqui garante	A
mas falo de esperança e de coragem.	que esse altar sagrado hoje será	C
E hoje, ao recordar aquela imagem	o palco pra emoção que nascerá	C
(aqueles cuja fé nos fez irmãos)	da arte, feita em forma de oração.	D
de quem sofreu na cruz, cravos nas mãos	Mantenha, pois, aberto o coração	D
veremos como então vocês reagem.	pras coisas que hoje aqui você verá	C

Exemplo 31 – Estrutura das duas estrofes das *Décimas da Paixão*, declamadas pelo narrador em *A Ceia do Senhor* (c. 3–47), com indicação do esquema de rimas.

Fonte: Guanais (2013a, *Paixão segundo Alcaçus*, II, c. 3–47).

No Exemplo 32, observa-se a recorrência cíclica de pequenas células melódicas, construídas a partir de uma organização rítmica simples e com reduzido grau de desenvolvimento temático. A linha mantém-se integralmente no campo modal, estruturada sobre o modo mixolídio, e sua identidade resulta sobretudo da repetição, da variação pontual e da permanência de um contorno melódico de curta extensão.

Esse procedimento aproxima a escrita de Guanais de práticas vocais associadas aos cantadores e repentistas nordestinos, nas quais a repetição de fórmulas melódicas e a estabilidade modal favorecem a projeção do texto e a continuidade discursiva. A referência à tradição popular não se dá, portanto, apenas pela escolha do modo, mas também pela maneira como a melodia é organizada: concisa, recorrente e funcionalmente vinculada à palavra.

A escrita vocal das *Décimas da Paixão* sugere que a relativa estabilidade melódica não deve ser entendida como ausência de elaboração, mas como uma escolha funcional. A recorrência de desenhos curtos, o predomínio da articulação silábica e a limitada expansão do contorno melódico mantêm o texto em primeiro plano, favorecendo sua inteligibilidade e preservando a regularidade poética das décimas. A melodia funciona, desse modo, como

uma espécie de moldura declamatória, suficientemente estável para sustentar a continuidade da narrativa, mas flexível o bastante para acomodar as inflexões prosódicas de cada verso. O interesse composicional desloca-se, portanto, do desenvolvimento temático para a relação entre palavra, acentuação e gesto vocal.

Outro aspecto significativo encontra-se na própria indicação cênica “Cantor entra pela plateia”, registrada no início do trecho. Esse deslocamento espacial aproxima a performance do universo da cantoria não apenas por suas características musicais, mas também pela maneira como a voz se insere no espaço de apresentação. Ao surgir entre o público, o intérprete reduz momentaneamente a separação convencional entre palco e plateia e reforça o caráter de enunciação direta presente no texto. Pode-se compreender esse procedimento como uma teatralização da oralidade: a referência à tradição nordestina deixa de atuar somente na organização modal ou poética e passa a envolver também o modo de presença do intérprete e sua relação com o ouvinte.

Há, portanto, uma ideia autoral interessante que pode ser formulada a partir desse trecho: em Guanaís, a referência à cantoria não reside apenas em o que é utilizado — décima, modo mixolídio, repetição melódica —, mas também em como o texto é comunicado. Forma poética, desenho melódico, prosódia e espacialização do intérprete convergem para transformar a tradição oral em princípio de organização da própria cena musical.

Cantor entra pela plateia

Das bru-mas, da po-ei-ra da His-tó-ri-a, a luz que lem-bra a bus-ca da ver-da-de man-tém a-ce-sa a voz da hu-ma-ni-da-de e

traz dos céus a-mor, po-der e gló-ri-a. Não pos-so com-bi-nar dor e vi-tó-ri-a, mas fa-lo de es-pe-ran-ça e de co-ra-gem. E

ho-je ao re-cor-dar a-que-la i-ma-gem (a a-que-les-cu-ja fê nos fez irmãos)

Exemplo 32 – Estrutura melódica das *Décimas da Paixão* em *A Ceia do Senhor* (II movimento, c. 3–18), com destaque para a organização modal e a recorrência de células melódicas breves.

Fonte: Elaboração do autor, a partir da partitura da *Paixão segundo Alcaçus*, de Danilo Guanaís (2013a).

O *Membra Jesu Nostri*, ciclo composto por cinco poemas de autoria de Guanaís, é destinado às seções corais da *Paixão segundo Alcaçus*. Nele, a figura de Jesus assume uma postura menos passiva, expressando questionamentos e imprecações a partir das sensações associadas a cinco partes do corpo — pés, mãos, olhos, face e coração — no momento da crucificação. Segundo Guanaís (2013b), a concepção do ciclo foi inspirada em uma tradição poética atribuída a Bernardo de Clairvaux (1090–1153), na qual diferentes partes do corpo

de Cristo são tomadas como objetos de contemplação e reflexão. Nesse modelo, são considerados sete membros — pés, joelhos, mãos, lado, peito, coração e face —, relacionados também a passagens bíblicas. Diante das dificuldades de reconstituir com precisão a organização da fonte que lhe serviu de referência, o compositor optou por reelaborar livremente esse princípio, reduzindo e redefinindo os membros contemplados em seu próprio ciclo.

Essa reelaboração evidencia novamente o procedimento de integração e reescrita observado na *Paixão*: a tradição textual não é simplesmente reproduzida, mas tomada como ponto de partida para a criação de uma nova arquitetura poética, ajustada às necessidades dramáticas e musicais da obra. O componente armorial manifesta-se, nesse caso, tanto pela autoria de Guanais quanto pela aproximação entre uma matriz de caráter religioso e formas poéticas vinculadas ao universo cultural nordestino. A escrita textual passa a participar do mesmo princípio de transformação já identificado nos materiais musicais da trilogia.

Além dessas operações sobre as fontes, a *Paixão segundo Alcaçus* apresenta procedimentos de manipulação textual que não aparecem com a mesma sistematicidade nas duas obras anteriores. Entre eles encontra-se a adição/subtração linear, recurso de caráter processual em que unidades verbais são progressivamente acrescentadas ou retiradas de uma estrutura inicialmente contínua. A alteração gradual desses elementos provoca descontinuidades no fluxo temporal e interfere diretamente na percepção rítmica e semântica do texto. Um exemplo ocorre no primeiro movimento, *Introdução*, entre os compassos 20 e 39, sobre o fragmento de Saramago “Um rei não prende outro rei, um deus não mata outro deus”, submetido por Guanais a um processo de subtração linear.

Um rei não prende outro rei, um deus não mata outro deus.

Um rei não prende outro, um deus não mata outro.

Um rei não prende, um deus não mata.

Um rei não... um deus não...

Um rei não! um deus não!

Um rei! um deus!

No décimo movimento, *A Crucificação*, Guanais emprega de forma combinada os procedimentos de adição e subtração linear entre os compassos 74 e 86, tomando como base trechos do *Evangelho de Marcos*. Segundo o compositor, esse recurso intensifica o episódio das injúrias dirigidas a Jesus pela multidão, uma vez que a construção verbal se torna progressivamente mais densa e instável à medida que elementos das frases são acrescentados ou retirados (Guanais, 2013b). O processo atua diretamente sobre expressões como “Salva

a ti mesmo descendo da cruz!” e, em seguida, “Desça agora da cruz o Cristo!”, reorganizando sua extensão, repetição e continuidade.

A manipulação textual assume também uma função dramática. A adição e a supressão de segmentos não modificam apenas a forma verbal, mas interferem na própria percepção da cena, produzindo acúmulo, interrupção e fragmentação do discurso coletivo. O efeito resultante reforça a agressividade e a instabilidade do episódio, aproximando o procedimento composicional da intensidade dramática do texto. A estrutura apresentada a seguir evidencia como Guanais transforma o material evangélico em um processo temporal de expansão e retração, no qual a palavra passa a atuar simultaneamente como conteúdo narrativo e como matéria rítmica da composição.

Salva!
Salva a ti!
Salva a ti mesmo!
Salva a ti mesmo, DESCE!
Salva a ti mesmo descendo!
Salva a ti mesmo descendo da cruz!
Desça agora da cruz o Cristo!
Desça agora da cruz!
Desça agora!
Desça!

O entrelaçamento das diferentes fontes textuais contribui para a construção de uma imagem de Jesus marcada por sua dimensão humana. Em Guanais, contudo, o termo “humano” não se opõe ao divino nem implica qualquer sentido de profanação. Refere-se, antes, à representação de uma figura concreta, terrena e sensível, inserida em uma rede de relações complexas e orgânicas. Como observa o compositor, trata-se de “uma entidade terrena e palpável, partícula de um macrocosmo cujas conexões são densas e complexas, porém orgânicas [...], e mesmo frente à inevitabilidade da morte, conta, de alguma maneira, com a perpetuação de sua presença” (Guanais, 2013b, p. 87). A dramaturgia textual da *Paixão segundo Alcaçus* constrói-se, assim, pela aproximação entre o relato bíblico, a releitura literária e a escrita autoral de Guanais, ampliando a dimensão psicológica e simbólica da figura de Cristo.

Essa perspectiva estabelece também um vínculo importante com a *Sinfonia nº 1*. Embora as duas obras partam de universos narrativos distintos, seus discursos textuais compartilham procedimentos de seleção, montagem, ressignificação e articulação entre fontes heterogêneas, além de uma reflexão recorrente sobre o homem, a espiritualidade e sua

relação com o sagrado. Para tornar essas aproximações mais evidentes, apresentam-se a seguir os principais argumentos textuais da *Sinfonia nº 1*, organizados segundo a ordem em que aparecem na obra.

CONTEÚDO DISCURSIVO

1º Andamento ♩ = 160	- A constituição/criação do Jardim do Éden é descrita pelo narrador – (c. 8 ao 24). - Intervenção orquestral (c. 25 ao 28) liga ao próximo momento; - Narrador descreve a criação do homem e sua transgressão do jardim – (c. 29 ao 41). - Intervenção orquestral (c. 44 ao 130 – ♩ = 80) e (c. 131 ao 137 – ♩ = 160) liga ao próximo momento; - Coro comenta a exposição dos fatos feita pelo narrador (c. 138 ao 172 – ♩ = 80), poema: <i>O Campo (Sonetos Iluminogravados)</i>. - Intervenção orquestral (c. 173 ao 190) liga ao próximo momento; - O desígnio humano é descrito por Deus para Adão (c. 192 ao 227). - Intervenção orquestral (c. 228 ao 230) liga ao próximo momento; - Coro comenta a exposição dos fatos feita por Deus (c. 231 ao 346), poema: <i>A Fêmea e o Macho, O Cego e o Mundo (O Pasto Incendiado)</i>.
2º andamento ♩ = 100	- Adão evidencia fatores do antes e do depois, para Eva, de sua expulsão do Éden (c. 02 ao 81). - Intervenção orquestral (c. 82 ao 90 – ♩ = 80) liga ao próximo momento; - A sensação de Adão é expressa pelo coro masculino (c. 91 ao 182 – ♩ = 100), poema: <i>A Moça Caetana: A Morte Sertaneja (Vida Nova Brasileira)</i>. – Adão morre. - Intervenção orquestral (c. 183 ao 333) liga ao próximo momento; - Coro feminino manifesta sentimento de Eva pela morte de Adão (c. 334 ao 413), poema: <i>A uma Dama Transitória (O Pasto Incendiado)</i>. - Intervenção orquestral (c. 414 ao 430) liga ao próximo momento; - Eva suplica que Deus ressuscite Adão, e assume a culpa pelos pecados de ambos (c. 431 ao fim). Deus atende ao pedido de Eva.
3º Scherzo ♩ = 80	- Deus fala a Adão justificando a designação de sua expulsão (c. 01 ao 79); - Descrevendo o alvorecer, Deus conforta Adão (c. 80 ao 168). - Intervenção orquestral (c. 169 ao fim – ♩ = 60), liga ao próximo momento; - Deus anuncia a vinda do Cristo (c. 194 ao fim).
4º Andamento ♩ = 100	- De modo descritivo, narrador expõe a sensação de Adão ao ver o Alvorecer (c. 8 ao 38). - Intervenção orquestral (c. 39 ao 42) liga ao próximo momento; - Dirigindo-se a Adão, Deus o conforta (c. 43 ao 54). - Intervenção orquestral (c. 55) liga ao próximo momento; - Coro em comentário às palavras de Deus (anacruse do c. 54 ao 90), poema: <i>A Fêmea e o Macho, O Cego e o Mundo (O Pasto Incendiado)</i>. - Confortando Adão, Deus anuncia a morada do céu (c. 91 ao 108). - Sobreposição dos textos: Evangelho apócrifo e poemas / Deus e coro (anacruse c. 95 ao 98 e anacruse c. 103 ao 106).

Tabela 2 – Organização cronológica da estrutura textual da *Sinfonia nº 1*, com indicação dos episódios narrativos, intervenções orquestrais, participação do coro e poemas de Ariano Suassuna.

Fonte: Elaboração do autor, a partir da partitura da *Sinfonia nº 1*, de Danilo Guanaís (2002a).

Os folhetos de cordel ocupam posição central no imaginário estético do Movimento Armorial. Para seus integrantes, o cordel não se restringe à dimensão literária, mas reúne, em uma mesma manifestação cultural, elementos de diferentes linguagens artísticas. Essa característica contribuiu para que fosse tomado como uma das referências emblemáticas do movimento, justamente por condensar aspectos textuais, visuais e sonoros em uma estrutura integrada. Suassuna sintetiza essa concepção ao identificar três dimensões fundamentais presentes no folheto:

a) Literatura, Cinema e Teatro através da Poesia narrativa de seus versos; b) Artes Plásticas (Gravura, Pintura, Escultura, Talha, Cerâmica, Tapeçaria) através dos entalhes feitos em casca-de-cajá para as xilogravuras que ilustram suas capas; c) Música através das “solfas” e “ponteados” que acompanham ou constituem seus “cantares”, o canto de seus versos e estrofes. (Suassuna, apud Marinho, 2010, p. 40)

O diálogo com o universo armorial não se limita aos procedimentos musicais anteriormente discutidos, mas alcança também a própria concepção estrutural da obra. A *Sinfonia nº 1* aproxima-se do folheto de cordel justamente por articular, de forma integrada, as dimensões textual, sonora e visual destacadas por Suassuna. A presença simultânea da palavra, da música, da iluminação e de referências imagéticas permite compreender a obra não apenas como composição sinfônica, mas como uma construção de natureza interdisciplinar, na qual diferentes linguagens participam conjuntamente da organização do discurso.

Na *Paixão segundo Alcaçus*, essa integração assume outra configuração. A dimensão textual passa a exercer função ainda mais diretamente vinculada à arquitetura dramática, a começar pelos próprios títulos dos movimentos, que antecipam e orientam o conteúdo narrativo de cada seção. A sucessão dos andamentos não apenas organiza formalmente a composição, mas também delineia o percurso dramático da Paixão, estabelecendo uma correspondência contínua entre estrutura musical, ação narrativa e significado textual.

O que se evidencia, portanto, é que o vínculo com o Armorial se realiza também no modo como Guanais concebe a própria organização das obras. Mais do que reunir referências reconhecíveis, o compositor transforma princípios de integração entre linguagens em estratégia composicional, fazendo com que cada dimensão participe da construção formal e dramática. A armorialidade da trilogia não reside apenas nos materiais empregados, mas na lógica relacional que orienta sua articulação.

	CONTEÚDO DISCURSIVO	COMPASSO (c)
I Introdução	José Saramago “Um rei não prende outro rei, um deus não prende outro deus [...]”	c. 02 ao 11 / 13 ao 45 c. 82 ao 99
	“O homem é semelhante a um sopro, os seus dias passam como a sombra [...]”	c. 46 ao 62 / 66 ao 81
	Danilo Guanais <i>As Décimas da Paixão</i>	c. 03 ao 47.
II A ceia do Senhor	Bíblia <i>Evangelho de Marcos – 14:17-25</i>	c. 64 ao 119 / 128 ao 147 / 158 ao 161 / 169 ao 181
	José Saramago “Bendito sejas tu senhor, nosso Deus rei do universo [...]”	c. 182 ao 226
	Bíblia <i>Evangelho de Marcos – 14: 27-31</i>	c. 18 ao 59
III Pedro é avisado	Danilo Guanais <i>Membra Jesu Nostrî: Pés</i>	c. 70 ao 118
	Bíblia <i>Evangelho de Marcos – 14: 32; 14: 35-42</i>	c. 06 ao 25 / 32 ao 42 / 51 ao 58 / 67 ao 75 / 81 ao 105.
	José Saramago “Graças te dou, Senhor nosso Deus, rei do universo [...]”	c. 110 ao 131 / 144 ao fim.
IV Jesus no Getsêmani	Bíblia <i>Evangelho de Marcos – 14: 43-46 / 14: 48-50</i>	c. 03 ao 37
	Danilo Guanais <i>Membra Jesu Nostrî: Mãos</i>	c. 38 ao 63
	Bíblia <i>Evangelho de Marcos – 14: 53-65</i>	c. 06 ao 54
V Jesus é traído	José Saramago “Senhor, que é o homem para que te interesses por ele [...]”	c. 59 ao 148
	“O homem é semelhante a um sopro, os seus dias passam como a sombra [...]”	
	Bíblia <i>Evangelho de Marcos – 14: 66-72</i>	c. 06 ao 40
VI Jesus Perante o Sinédrio	Danilo Guanais <i>Membra Jesu Nostrî: Olhos</i>	c. 41 ao 52 / 57 ao 64
	Bíblia <i>Evangelho de Marcos – 15: 1-9 / 15: 12-15</i>	c. 08 ao 118
	José Saramago “Serás a colher que eu mergulharei na humanidade [...]”	c. 04 ao 46
VII Pedro nega Jesus	“Recomecemos então, mas toma já nota de que me recuso a fazer os milagres cuja oportunidade me apareça [...]”	
	Bíblia <i>Evangelho de Marcos – 15: 16-20</i>	c. 48 ao 101
	Danilo Guanais <i>Membra Jesu Nostrî: Face</i>	c. 104 ao 154
VIII Jesus perante Pilatos	Bíblia <i>Evangelho de Marcos – 15:22-23; 15:25-27; 15:29-30; 15:32-39</i>	c. 13 ao 167 / 183 ao 184 / 189 ao 195
	José Saramago “Deus vos salvará, Deus salva as almas, não salva os corpos [...]”	c. 200 ao 250
IX Os soldados zombam de Jesus	José Saramago “Jesus compreendeu que viera trazido ao engano [...]”	c. 09 ao 48
	Sobreposição de excertos do evangelho segundo Jesus Cristo.	c. 49 ao 59
X A Crucificação	Romances de Alcaçus (coro) Antonino (versão I), Juliana (versão I), D. Varão	c.15 ao 18 / 22 ao 26 / 34 ao 38
	Danilo Guanais <i>Membra Jesu Nostrî: Coração</i>	c. 60 ao fim.
XI Final		

Tabela 3 – Conteúdo discursivo da *Paixão segundo Alcaçus*.

Fonte: Elaboração do autor, a partir da partitura e da estrutura textual da *Paixão segundo Alcaçus* (2013a).

Uma leitura analítica da estrutura textual constitui etapa fundamental para a construção interpretativa dessas obras, uma vez que parte significativa de seu conteúdo discursivo se organiza a partir da palavra. O texto não atua apenas como suporte semântico para a música, mas participa da definição de tensões, contrastes, ritmos narrativos e direções expressivas. Compreender sua seleção, montagem, transformação e relação com o discurso sonoro permite ao intérprete reconhecer de modo mais preciso as funções que cada passagem assume no desenvolvimento formal e dramático da composição.

Ao longo da trilogia, essa dimensão textual revela também um percurso de crescente elaboração: da preservação do texto litúrgico na *Missa de Alcaçus*, passando pela seleção e montagem de fontes distintas na *Sinfonia nº 1*, até a integração e reescrita observadas na *Paixão segundo Alcaçus*. Esse processo evidencia que, em Guanais, a palavra adquire progressivamente maior participação na própria arquitetura composicional. A análise textual não constitui um domínio paralelo ao musical, mas uma via necessária para compreender a unidade das obras, suas relações simbólicas e as escolhas interpretativas que delas decorrem.

5.3 Os Romances de Alcaçus

Discorrer sobre os romances de Alcaçus permite compreender de que modo esses materiais são incorporados e reelaborados no discurso musical das obras analisadas, sobretudo na *Missa de Alcaçus* e na *Paixão segundo Alcaçus*. Mais do que referências ocasionais à tradição popular, os romances funcionam como matéria composicional, submetida a processos de fragmentação, transformação e integração a diferentes contextos harmônicos, modais e texturais. Sua presença contribui para estabelecer vínculos entre as duas obras e para evidenciar a maneira como Guanais transforma elementos da tradição em componentes estruturais de sua própria linguagem composicional.

Estes romances chegaram em bocas de marinheiros, quando o mar que atravessavam durava meses inteiros. [...] Vieram dar a essas praias as histórias musicadas e, ancoradas na memória em pensamentos e palavras. Lavadas em mar de tempo, chegaram aos nossos dias, como servem de exemplo de real e fantasia. (Melo, 1998, p. 15-16)

Os romances chegaram ao Brasil com os colonizadores portugueses, trazendo narrativas associadas a feitos heroicos, conquistas territoriais e aventuras marítimas que passaram a circular oralmente entre diferentes comunidades (Carvalho, 2006). Em território

brasileiro, essa tradição foi preservada e transmitida, em muitos contextos, sobretudo por vozes femininas, mantendo-se vinculada a práticas de memória e transmissão oral.

Segundo Melo (1998), a forma de interpretação aproxima-se daquela observada em Portugal, marcada por uma execução espontânea e centrada principalmente na preservação do conteúdo narrativo. Os aspectos como refinamento da emissão vocal, articulação minuciosa das palavras ou precisão da afinação assumem importância secundária diante da manutenção do argumento e da continuidade da narrativa (Guanais, 2013b). Essa característica ajuda a compreender os romances não apenas como repertório musical, mas como práticas de transmissão cultural cuja força reside, sobretudo, na permanência da memória, do texto e de seus modos de circulação.

O Nordeste brasileiro constituiu, segundo Maria Batista (2002), um espaço particularmente fértil para a preservação e circulação do romanceiro. Essa presença pode ser relacionada, entre outros fatores, à importância histórica da região nos primeiros séculos da colonização, quando a Bahia assumiu papel central na administração colonial e Pernambuco se consolidou como um dos principais núcleos da economia açucareira. Nesse contexto, diferentes tradições orais de origem ibérica encontraram condições favoráveis para sua permanência e reelaboração em território nordestino.

Guanais (2013b) chama atenção para um aspecto particularmente significativo do conteúdo desses romances: muitas de suas narrativas apresentam universos sociais e históricos bastante distantes das comunidades em que foram preservadas. São recorrentes histórias de princesas, reis, condes, cavaleiros e castelos em regiões cuja experiência histórica cotidiana pouco se relaciona com essas figuras. Essa aparente distância entre o imaginário narrado e o espaço de circulação dos romances é perceptível também no sertão nordestino e em localidades como Alcaçus. A permanência dessas narrativas evidencia a força da memória oral e a capacidade de determinados repertórios simbólicos atravessarem contextos históricos e geográficos muito distintos daqueles em que se originaram.

Em 1985, o pesquisador norte-rio-grandense Défilo Gurgel (1926–2012) realizou trabalho de campo na comunidade de Alcaçus, reunindo diferentes exemplares do romanceiro preservado pela tradição oral local. Entre os materiais recolhidos encontram-se duas versões de *Paulina e D. João*, então consideradas inéditas no Brasil, e uma rara versão do romance de caráter galante-religioso *Santa Iria* (Guanais, 2013b). Esse levantamento contribuiu para documentar um repertório que, embora de origem ibérica, havia sido preservado e ressignificado no interior de uma comunidade nordestina.

Localizada entre dunas e lagoas, a cerca de trinta quilômetros de Natal-RN, Alcaçus apresentava, à época dessas pesquisas, uma organização econômica e social fortemente vinculada às atividades locais. O cultivo da mandioca ocupava parte significativa dos moradores, enquanto o avanço do turismo e da construção de casas de veraneio em áreas próximas, como Búzios e Pirangi, passou a oferecer novas possibilidades de trabalho. Os recursos naturais das dunas e lagoas também integravam o cotidiano da comunidade por meio da pesca, da coleta de frutas e da caça. Entre as mulheres, destacava-se a produção de rendas, comercializadas informalmente com visitantes e em pequenas feiras (Gurgel, 1992). Esse contexto ajuda a compreender o ambiente social em que os romances continuaram a circular como prática de memória e transmissão oral. Défilo Gurgel descreve o cotidiano do povoado nos seguintes termos:

A maioria dos habitantes de Alcaçus vive modestamente, [...] as principais ocupações do contingente masculino eram o plantio de mandioca, para produção de farinha e, em segundo lugar, o corte de madeira [...], ou queimada, para carvão, consumido pela própria população. [...] As mulheres são rendeiras. Penélopes caboclas passam o dia diante da almofada, nos intervalos roubados dos afazeres domésticos, tecendo rendas para ajudar na renda familiar. [...]. Esta descoberta levou-me a reiteradas viagens a Alcaçus, para entrevistar as informantes e gravar os romances. A quantidade dos romances coletados seria pretexto suficiente, para uma referência especial ao povoado e às suas rendeiras dentro de minha pesquisa. Acontece, porém, que, entre esses romances um existia que, pela sua importância, transcendia tudo o que eu já havia descoberto até hoje, continua sendo a mais importante descoberta, na minha pesquisa de campo. (Gurgel, 1992: 17-25).

As rendeiras desempenharam papel fundamental na preservação do romanceiro de Alcaçus. Por meio da transmissão oral, esses repertórios atravessaram gerações e permaneceram vivos mesmo diante das transformações sociais e culturais que Gurgel associa à “invasão do progresso”. O trabalho de levantamento, coleta e organização realizado pelo pesquisador estendeu-se por aproximadamente sete anos e resultou na publicação do *Romanceiro de Alcaçus*, em 1992. A obra reuniu os romances preservados pela comunidade, incluindo *Paulina e D. João*, então considerado inédito no Brasil.

Grande parte desse repertório foi registrada a partir dos relatos de duas importantes informantes da comunidade: Dona Maria de “seu” Aleixo e Dona Isabel Joaquina do Nascimento. Entre os romances recolhidos encontram-se *Santa Iria*, *Conde Alberto*, *D. Varão e D. Branca*, *Juliana e D. Jorge*, *Paulina e D. João*, *A Delgadinha* e *Antonino*, alguns deles preservados em mais de uma versão. Embora apresentem argumentos distintos, essas narrativas compartilham, em muitos casos, desfechos marcados pela tragédia, elemento recorrente no repertório transmitido pelas duas informantes.

A relevância do trabalho de Défilo Gurgel ultrapassa, contudo, o registro literário e documental desses textos. Ao incluir também a transcrição musical das melodias — as chamadas “solfas” —, o *Romanceiro de Alcaçus* preserva não apenas o conteúdo poético das narrativas, mas igualmente aspectos de sua realização sonora. Essa característica torna a publicação particularmente importante para a compreensão dos processos composicionais de Guanais, uma vez que oferece acesso aos materiais melódicos que posteriormente seriam incorporados, fragmentados e transformados em suas obras. Sobre a importância desse registro, Guanais observa:

Os exemplares recolhidos pelo pesquisador Défilo Gurgel entre 1985 e 1992, quando Alcaçus tinha cerca de oitocentos moradores em cento e oitenta casas, trazem consigo um grau de autenticidade de absoluta relevância. Sua apresentação contextualizada, com exemplos comentados e grafados, representa uma fonte admirável para arranjadores, compositores e interessados na cultura popular por representar um fenômeno que, se por um lado engessou as características flexíveis e mutáveis, típicas da tradição oral, em um trabalho de coleta sistemática e acadêmica, por outro lado, registrou um fato importantíssimo para a compreensão da cultura norte-rio-grandense, justamente no momento em que ele começava a dar sinais de envenenamento cultural por incorporação alheia e subversão de costumes. É preciso ressaltar também a relevância das solfas que fazem parte do trabalho, registros musicalmente precisos, que diferenciam aquela pesquisa de outras cujo enfoque reside essencialmente no aspecto descritivo e poético e que não apresentam sequer uma única nota musical grafada. Défilo Gurgel, desta forma, cria um importante ponte com o trabalho que Mário de Andrade realizou no Rio Grande do Norte entre os anos de 1928-29 e aponta diretrizes formativas para futuros trabalhos de pesquisa na área (Guanais, 2013b, p. 43).

Sob uma perspectiva analítica, os romances apresentam organização relativamente simples nos planos melódico, harmônico e rítmico. No âmbito melódico, predomina o movimento por graus conjuntos, enquanto os saltos aparecem, em geral, associados às notas que integram a estrutura harmônica subjacente. A estabilidade diatônica constitui a característica mais recorrente, embora alguns romances — como *Juliana e D. Jorge*, *Paulina e D. João* e as duas versões de *Antonino* — apresentem breves ocorrências cromáticas.

A organização harmônica apoia-se predominantemente em estruturas triádicas, admitindo ocasionalmente o emprego da sétima da dominante. No campo tonal, sobressaem as funções fundamentais I, IV e V; já no âmbito modal, tendem a ser evitados os graus cuja formação triádica contenha naturalmente o trítone. No plano rítmico, a repetição assume papel central, contribuindo para a estabilidade e a recorrência dos padrões que sustentam o desenvolvimento melódico. Essas características conferem aos romances uma estrutura concisa e reconhecível, aspecto que favorece tanto sua transmissão oral quanto sua posterior apropriação e transformação no discurso composicional de Guanais.

Os romances recolhidos na comunidade de Alcaçus assumem papel particularmente relevante nas duas obras que abrem e encerram a trilogia: a *Missa de Alcaçus* (1996) e a *Paixão segundo Alcaçus* (2013). Em ambas, esses materiais funcionam como elementos de ligação com a tradição local e com o universo armorial, mas são incorporados ao discurso musical por procedimentos distintos.

Na *Missa de Alcaçus*, as melodias dos romances aparecem integradas à textura como materiais de referência, frequentemente transformados a ponto de se tornarem pouco evidentes à escuta imediata. Já na *Paixão segundo Alcaçus*, sua manipulação assume funções mais diversificadas, articulando-se a procedimentos contrapontísticos, modais, seriais e textuais. A comparação entre as duas obras permite observar, portanto, não apenas a permanência desses materiais ao longo da trilogia, mas também a ampliação das estratégias composicionais empregadas por Guanais em sua reelaboração.

Dos oito romances recolhidos por Défilo Gurgel na comunidade de Alcaçus, seis foram incorporados por Guanais à estrutura composicional da *Missa de Alcaçus*. A seleção desses materiais evidencia o papel central do romanceiro local na concepção da obra e reforça a presença da tradição oral como uma de suas principais matrizes melódicas.

	ANDAMENTOS	COMPASSOS (C).
Juliana e D. Jorge (Versão de Dona Maria Aleixo)	<i>Quoniam</i>	c. 20 ao 23; 31 ao 42
	<i>Cum Sancto Spiritu</i>	c. 06 ao 10
Dona Branca (Versão de Dona Maria Aleixo)	<i>Qui propter</i>	c. 09 ao 24
Santa Iria (Versão de Dona Maria Aleixo)	<i>Qui propter</i>	Anacruse do c. 25 ao c. 40
Antonino (Versão de Dona Izabel Joaquina)	<i>Qui propter</i>	Anacruse do c. 25 ao c. 40
Paulina e D. João (Versão de Dona Maria Aleixo)	<i>Et in Spiritum Sanctum</i>	c. 46 ao c. 54
Santa Iria (Versão de Dona Maria Aleixo)	<i>Et vitam venturi</i>	c. 06 ao 10
Conde de Aragão, ou Conde Alberto (Versão de Dona Maria Aleixo)	<i>Agnus Dei</i>	c. 72 ao c. 77
Santa Iria (Versão de Dona Maria Aleixo)	<i>Agnus Dei</i>	c. 72 ao c. 77

Tabela 4 – Inserção dos romances de Alcaçus na *Missa de Alcaçus*, com indicação dos movimentos e compassos em que os materiais melódicos são empregados.

Fonte: Elaboração do autor, a partir da partitura da *Missa de Alcaçus*, de Danilo Guanais (2012), e dos registros do *Romanceiro de Alcaçus*, de Défilo Gurgel.



Exemplo 33 – Romance *Juliana e D. Jorge*, versão recolhida de Dona Maria Aleixo, conforme registro no *Romanceiro de Alcaçus*.

Fonte: Elaborado pelo autor, a partir de Gurgel (1992, p. 55).



Exemplo 34 – Romance *Dona Branca*, versão recolhida de Dona Maria Aleixo, conforme registro no *Romanceiro de Alcaçus*.

Fonte: Elaborado pelo autor, a partir de Gurgel (1992, p. 57).



Exemplo 35 – Romance *Santa Iria*, versão recolhida de Dona Maria Aleixo, conforme registro no *Romanceiro de Alcaçus*.

Fonte: Elaborado pelo autor, a partir de Gurgel (1992, p. 57).



Exemplo 36 – Romance *Antonino*, versão recolhida de Dona Isabel Joaquina, conforme registro no *Romanceiro de Alcaçus*.

Fonte: Elaborado pelo autor, a partir de Gurgel (1992, p. 62).

A mi-nha fi-lha Pau - li - na bom gos-to me quei - ra dar com o
 seu pri-mo Fi - dé - lis por es - po - so'hé de'a - cei - tar com o seu pri-mo Fi -
 dé - lis por es - po - so'hé de'a - cei - tar Meu pai co - mo'há de ser is - so meu
 pai do meu co - ra - ção Eu já dei meu ju - ra - men - to pra ca - sar com Don Jo -
 ão. Eu já dei meu ju - ra - men - to pa - ra ca - sar com Don João

Exemplo 37 – Romance *Paulina e D. João*, versão recolhida de Dona Maria Aleixo, conforme registro no *Romanceiro de Alcaçus*.

Fonte: Elaborado pelo autor, a partir de Gurgel (1992, p. 56).



Exemplo 38 – Romance *Conde de Aragão*, versão recolhida de Dona Maria Aleixo, conforme registro no *Romanceiro de Alcaçus*.

Fonte: Elaborado pelo autor, a partir de Gurgel (1992, p. 60).

A manipulação dessas pequenas melodias ocorre, em geral, por procedimentos relativamente simples, como aumento rítmico e transposição. Os materiais derivados dos romances são inseridos no interior de texturas contrapontísticas destinadas ao coro ou aos solistas e aparecem, com frequência, confiados aos violoncelos. Essa forma de incorporação contribui para que sua presença nem sempre seja imediatamente perceptível à escuta, sobretudo quando os fragmentos são absorvidos por uma textura mais densa.

Mais do que citações explícitas, esses materiais funcionam como referências internas que participam da construção do discurso musical. Sua identidade de origem é preservada apenas parcialmente, enquanto o contexto harmônico, rítmico e contrapontístico redefine sua função no interior da obra. Desse modo, Guanais transforma as melodias do romanceiro em componentes estruturais discretos, integrados à escrita sem interromper a continuidade formal da *Missa de Alcaçus*.

A estrutura melódica do romance *Juliana e D. Jorge*, na versão recolhida de Dona Maria Aleixo, é transposta uma oitava abaixo e submetida a um processo de aumento rítmico, sendo confiada ao violoncelo solo. Embora apresentada por um instrumento solista, a melodia do romance tende a permanecer pouco perceptível no conjunto da textura, tanto em razão das transformações a que é submetida quanto pela predominância da linha coral, que ocupa o primeiro plano auditivo.

Esse procedimento evidencia uma característica importante da incorporação dos romances na *Missa de Alcaçus*: sua identidade não depende de uma citação literal ou imediatamente reconhecível, mas da preservação de determinados traços estruturais, sobretudo da sucessão intervalar. Guanais mantém um vínculo com o material de origem ao mesmo tempo que o integra a um novo contexto rítmico, registral e textural. O romance

passa, desse modo, a funcionar como uma espécie de referência interna da composição, reconhecível sobretudo por meio da análise, e não necessariamente pela escuta imediata.

The image shows a musical score for a piece titled 'Cum Sancto Spiritu' from 'Missa de Alcaçus' by Danilo Guanais. The score is written for five vocal parts (Sopranos, Contraltos, Tenores, Baixos) and two instrumental parts (Violão and Violas). The lyrics are in Portuguese. A red box highlights a specific melodic sequence in the Baixos part, which is also referenced in the text as 'Juliana e D. Jorge'.

Exemplo 39 – Manipulação da estrutura melódica do romance *Juliana e D. Jorge*, versão de Dona Maria Aleixo, em *Cum Sancto Spiritu* da *Missa de Alcaçus* (c. 5–9).

Fonte: Elaboração do autor a partir da partitura da *Missa de Alcaçus* de Danilo Guanais (2012).

A sequência intervalar apresentada inicialmente pelo violoncelo solo, responsável por preservar a identidade estrutural do romance *Juliana e D. Jorge*, é retomada posteriormente na linha do baixo, entre os compassos 8 e 10, e, em seguida, parcialmente incorporada à melodia dos contraltos nos compassos 9 e 10. Nesse momento, o material derivado do romance passa a ocupar posição mais evidente na textura, deixando de atuar apenas como elemento de fundo e assumindo maior projeção no plano auditivo.

Ainda assim, essa maior exposição não torna a citação imediatamente reconhecível. A reconfiguração rítmica altera de forma significativa o perfil original da melodia, dificultando sua identificação apenas pela escuta. O vínculo com o romance permanece, sobretudo, na conservação de sua sequência intervalar, o que reforça a ideia de que, na *Missa de Alcaçus*, Guanais trabalha esses materiais menos como citações literais do que como estruturas transformadas. Sua procedência torna-se plenamente perceptível quando confrontada analiticamente com a fonte original, revelando um processo de preservação da identidade intervalar sob uma nova configuração rítmica e textural.

Sopranos
Contraltos
Tenores
Baixos

Pa - tris cum Sanc - to Spi - ri - tu cum Sanc - to Spi - ri - tu cum Sanc - to Spi - ri - tu

Exemplo 40 – Reelaboração da estrutura melódica do romance *Juliana e D. Jorge*, versão de Dona Maria Aleixo, nas linhas do baixo e dos contraltos em *Cum Sancto Spiritu*, da *Missa de Alçaçus* (c. 8–11).
Fonte: Elaboração do autor a partir da partitura da *Missa de Alçaçus* de Danilo Guanaís (2012).

Como obra que encerra a trilogia composicional, a *Paixão segundo Alçaçus* sintetiza e reelabora procedimentos já presentes na *Missa de Alçaçus* e na *Sinfonia nº 1*. Da primeira, retoma a presença de materiais oriundos do romanceiro e o contraste entre a escrita vocal e instrumental; da segunda, aprofunda a coexistência entre procedimentos seriais, tonais e modais, frequentemente articulados por sobreposição ou alternância. A obra final não apenas reúne esses recursos, mas os reorganiza dentro de uma linguagem mais integrada, em que materiais tradicionais e técnicas composicionais contemporâneas passam a atuar de forma ainda mais interdependente.

Nesse contexto, Guanaís desenvolve também um procedimento próprio para a harmonização dos recitativos, denominado *Discante Dual*, cuja estrutura foi discutida anteriormente (Exemplo 28). A base melódica desses recitativos é constituída por melodias provenientes dos romances de Alçaçus, preservadas com alterações relativamente discretas em seus contornos rítmicos ou melódicos. Diferentemente do que ocorre na *Missa*, em que esses materiais podem permanecer pouco perceptíveis em razão de sua transformação e inserção na textura, na *Paixão* eles assumem função mais direta na condução vocal e dramática. A tabela a seguir apresenta os romances incorporados à *Paixão segundo Alçaçus* e os respectivos contextos em que são empregados.

INFORMANTE	ROMANCE	MOVIMENTO	COMPASSOS	EVANGELHO DE MARCOS
Dona Maria Aleixo	Antonino	II <i>A ceia do Senhor</i>	c. 64 e 65	14:17
Dona Maria Aleixo	D. Varão	II <i>A ceia do Senhor</i>	c. 66 e 67	14:18
D. Izabel Joaquina	Juliana e D. Jorge	III <i>Pedro é avisado</i>	c. 36 ao 39 / 50 e 51	14:29 / 14:31
Dona Maria Aleixo	D. Varão	III <i>Pedro é avisado</i>	c. 40 ao 42 / 52 ao 54	14:29
Dona Maria Aleixo	Antonino	III <i>Pedro é avisado</i>	c. 46 ao 48	14:31
Dona Maria Aleixo	Juliana e D. Jorge	IV <i>Jesus no Getsêmani</i>	c. 05 ao 09 / 21 e 22	14:32 / 14:35
Dona Maria Aleixo	Paulina e D. João	IV <i>Jesus no Getsêmani</i>	c. 18 ao 20 / 93 ao 95	14:35
Dona Maria Aleixo	D. Branca	IV <i>Jesus no Getsêmani</i>	c. 80 ao 82 / 96 e 97	14:37 / 14:40–41
Dona Maria Aleixo	Santa Iria	IV <i>Jesus no Getsêmani</i>	c. 87 ao 91	14:39
Dona Maria Aleixo	D. Varão	V <i>Jesus é traído e preso</i>	c. 03 ao 10 / 18 e 19 / 34 ao 37	14:43 / 14:45 / 14:46
Dona Maria Aleixo	Santa Iria	V <i>Jesus é traído e preso</i>	c. 11 ao 16	14:45
D. Izabel Joaquina	Paulina e D. João	V <i>Jesus é traído e preso</i>	c. 22 e 23	14:46
Dona Maria Aleixo	D. Branca	VI <i>Jesus perante o Sinédrio</i>	c. 05 ao 08	14:55
Dona Maria Aleixo	D. Varão	VI <i>Jesus perante o Sinédrio</i>	c. 09 ao 11 / 15	14:55
Dona Maria Aleixo	Juliana e D. Jorge	VI <i>Jesus perante o Sinédrio</i>	c. 12 e 13 / 18 / 28 e 29	14:56 / 14:58 / 14:60
D. Izabel Joaquina	Paulina e D. João	VI <i>Jesus perante o Sinédrio</i>	c. 14 / 19 ao 21	14:57
D. Izabel Joaquina	Juliana e D. Jorge	VI <i>Jesus perante o Sinédrio</i>	c. 16 e 17 / 32 ao 34 / 46 ao 49	14:59 / 14:60
D. Izabel Joaquina	Delgadinha	VII <i>Pedro nega Jesus</i>	c. 05 ao 08 / 10 ao 12	14:67–68
Dona Maria Aleixo	Antonino	VII <i>Pedro nega Jesus</i>	c. 09 e 10 / 13 e 14 / 21 / 35 e 36	14:68 / 14:70–72
Dona Maria Aleixo	D. Varão	VII <i>Pedro nega Jesus</i>	c. 16	14:68
Dona Maria Aleixo	Juliana e D. Jorge	VII <i>Pedro nega Jesus</i>	c. 27 ao 29	14:70
Dona Maria Aleixo	D. Branca	VIII <i>Jesus perante Pilatos</i>	c. 08 ao 17 / 20 ao 26	15:1
Dona Maria Aleixo	D. Varão	VIII <i>Jesus perante Pilatos</i>	c. 28 ao 32 / 39 e 40 / 54 e 58	15:2–4
Dona Maria Aleixo	Juliana e D. Jorge	VIII <i>Jesus perante Pilatos</i>	c. 48 ao 52 / 64 ao 104	15:5–12
Dona Maria Aleixo	Antonino	VIII <i>Jesus perante Pilatos</i>	c. 59 ao 62 / 115 ao 118	15:1 / 15:15
D. Izabel Joaquina	Delgadinha	VIII <i>Jesus perante Pilatos</i>	c. 110 ao 113	15:15
Dona Maria Aleixo	Antonino	X <i>Os soldados zombam de Jesus</i>	c. 49 ao 52	15:16

Dona Maria Aleixo	D. Varão	X <i>Os soldados zombam de Jesus</i>	c. 53 ao 55	15:17
Dona Maria Aleixo	Juliana e D. Jorge	X <i>Os soldados zombam de Jesus</i>	c. 65 ao 101	15:18
D. Izabel Joaquina	Antonino	X <i>Os soldados zombam de Jesus</i>	c. 57 ao 63	15:18–20
Dona Maria Aleixo	Antonino	XI <i>A crucificação</i>	c. 13 ao 20	15:22
Dona Maria Aleixo	D. Varão	XI <i>A crucificação</i>	c. 22 ao 29 / 37 ao 40 / 63 ao 66	15:23–31
Dona Maria Aleixo	Juliana e D. Jorge	XI <i>A crucificação</i>	c. 29 ao 33 / 156 ao 168 / 189 ao 192	15:35 / 15:37 / 15:39
D. Izabel Joaquina	Delgadinha	XI <i>A crucificação</i>	c. 138 ao 144	15:36
Dona Maria Aleixo	Antonino	XII <i>Final</i>	c. 14 ao 18	Nestes compassos são utilizadas as letras dos respectivos romances
Dona Maria Aleixo	Juliana e D. Jorge	XII <i>Final</i>	c. 23 ao 26	Nestes compassos são utilizadas as letras dos respectivos romances
Dona Maria Aleixo	D. Varão	XII <i>Final</i>	c. 35 ao 38	Nestes compassos são utilizadas as letras dos respectivos romances

Tabela 5 – Inserção dos romances de Alcaçus na *Paixão segundo Alcaçus*, com indicação das informantes, movimentos, compassos e correspondências com o *Evangelho de Marcos*.

Fonte: Elaboração do autor, a partir da partitura da *Paixão segundo Alcaçus*, de Danilo Guanaís (2013a), e dos registros do *Romanceiro de Alcaçus*, de Deífilo Gurgel.

Como evidencia a tabela anterior, a maior parte dos romances de Alcaçus é empregada na construção dos recitativos da *Paixão segundo Alcaçus*, com exceção de *Conde de Aragão* ou *Conde Alberto*. Diferentemente do que ocorre na *Missa de Alcaçus*, em que esses materiais são frequentemente submetidos a transformações mais profundas, na *Paixão* sua manipulação é relativamente discreta, o que favorece o reconhecimento auditivo das melodias de origem.

As alterações concentram-se principalmente no plano rítmico, ajustado às exigências prosódicas do texto bíblico. Fragmentações, redistribuições de durações e pequenas acomodações métricas permitem adaptar a melodia ao novo conteúdo verbal sem comprometer seu perfil essencial. O contorno melódico e as relações intervalares permanecem, em grande medida, preservados, fazendo com que o romance continue perceptível mesmo em um contexto textual e dramático distinto. O excerto a seguir, elaborado pelo próprio Guanaís, evidencia esse processo de adaptação.

D. Branca

Ta - va Do - na Bran - ca ser - vin - do seu pai à me - sa su - a

Baixo solo

Os prin - ci - pais sa - cer - do - tes e to - do o Si - né - drio pro - cu - ra - vam tes - te - mu - nho con - tra Je -

Juliana e D. Jorge (versão I)

sai - a - re - re - ga - ca - da... Deus te sal - ve Ju - li - a - na nes - sa

B. Solo

sus - ta - ra o con - de - nar à mor te, mas não en - con - tra - vam coi - sa al - gu - ma. Por - que mui - tos de pu - nham fal - sa - men - te con - tra e - le,

a mas mo - to pec - ter - le - al - co - ra - ção

D. Varão

(...)-a - na nes - sa) me - sa re - co - ra - ta - da

B. Solo

mas os tes - te - mu - nhos e - ram di - ver - gen - tes. Por fim, al - guns que de - pu - nham fal - sa - men - te con - tra etc.

A má - nha fi - lha Pau - li - na bom

Paulina e D. João (versão II)

Exemplo 41 – Manipulação dos romances de Alcaçus no recitativo do baixo solo, em *Jesus perante o Sinédrio*, da *Paixão segundo Alcaçus* (VI movimento, c. 11–19).

Fonte: Conforme apresentado por Guanais (2013b, p. 89).

Ao contrário do que ocorre na *Missa de Alcaçus*, em que os romances se integram de maneira mais implícita à textura musical, na *Paixão segundo Alcaçus* eles assumem presença mais evidente ao fornecerem suporte rítmico e melódico aos recitativos. Na *Missa*, seus conteúdos literários originais praticamente desaparecem em razão da inserção das melodias em contextos instrumentais e das transformações mais acentuadas de seus padrões rítmicos. Na *Paixão*, por sua vez, embora os romances sejam confiados às vozes solistas e preservem com maior clareza seus contornos melódicos, seus textos originais são substituídos por passagens do *Evangelho de Marcos*.

Essa substituição do conteúdo verbal, contudo, não reduz os romances à condição de simples citação ou colagem. Em ambas as obras, eles são incorporados como materiais estruturais e passam a desempenhar novas funções no interior do discurso composicional. O que se preserva não é necessariamente sua identidade literária completa, mas um conjunto de traços musicais — sobretudo intervalares, melódicos e rítmicos — capaz de manter o vínculo com a fonte tradicional mesmo quando seu contexto original é profundamente transformado. Guanais não apenas insere o romanceiro em suas obras, mas o recontextualiza, convertendo um repertório de tradição oral em matéria efetiva de construção composicional.

5.4 O caboclinho, incelenças, canto em desafio e o aboio

Outro elemento oriundo da cultura popular presente nas obras analisadas são os caboclinhos, também denominados *cabocolinhos*. A documentação musicográfica sobre essa manifestação ainda é relativamente limitada, e parte importante de seu registro deve-se às pesquisas realizadas por Mário de Andrade (1893–1945) durante suas viagens ao Nordeste brasileiro, entre 1928 e 1929. Essas investigações resultaram na transcrição de diferentes manifestações musicais e coreográficas observadas pelo pesquisador, posteriormente reunidas em publicações dedicadas às danças dramáticas brasileiras.

O tema de *cabocolinhos* empregado por Guanaís encontra-se registrado por Mário de Andrade em *Danças dramáticas do Brasil* (1982). Ao ser incorporado à escrita composicional, esse material passa a integrar o mesmo princípio de reelaboração já observado nos romances de Alcaçus: uma referência proveniente da tradição popular é retirada de seu contexto original e reconfigurada segundo novas funções rítmicas, melódicas e estruturais. O exemplo a seguir apresenta a configuração do tema que serve de base para esse procedimento.



Exemplo 42 – Estrutura melódica do tema de *cabocolinhos*, conforme registro de Mário de Andrade.

Fonte: Guanaís (2004, p. 366), a partir de Mário de Andrade.

A inserção do “tema dos *cabocolinhos*” na *Missa de Alcaçus* e na *Sinfonia nº 1* relaciona-se ao conteúdo simbólico associado a essa manifestação popular, sobretudo à presença dos motivos de morte e ressurreição. Esse aspecto aproxima o folgado das temáticas espirituais e dramáticas que atravessam ambas as obras, favorecendo sua incorporação não apenas como referência musical, mas também como elemento de significação. Oneyda Alvarenga descreve os *cabocolinhos* nos seguintes termos:

Cabocolinhos ou *Caboclinhos* é o nome genérico com que nos estados da Paraíba, Pernambuco e Rio Grande do Norte designam-se os bailados de inspiração ameríndia que se exibem pelo carnaval. [...]. Além de que a coreografia representa atividades de caça e de guerra, nada mais se sabe dos cabocolinhos senão que em

algumas das suas manifestações uma personagem chamada Matroa (pajé) morre e ressuscita. (Alvarenga, 1982, p. 92)

A referência à morte seguida de ressurreição confere ao tema uma pertinência particular no universo composicional de Guanais. Sua presença pode ser compreendida, portanto, em dois níveis complementares: como apropriação de um material melódico proveniente da cultura popular nordestina e como escolha de uma manifestação cujo conteúdo simbólico estabelece correspondências com os temas religiosos desenvolvidos nas obras.

A inserção do “tema dos *caboclinhos*” articula-se diretamente ao conteúdo textual da obra. Na *Missa de Alcaçus*, esse material aparece na quarta subdivisão do *Credo*, especificamente em *Et incarnatus*, seção cujo texto remete ao mistério da encarnação de Cristo. A escolha do tema, portanto, não ocorre de forma aleatória, mas estabelece uma relação entre o conteúdo simbólico associado aos *caboclinhos* e o sentido religioso da passagem litúrgica. A seguir, apresentamos o texto correspondente a essa seção, a fim de evidenciar essa aproximação.

TEXTO EM LATIM	TRADUÇÃO
Et incarnatus est de spiritu sancto, ex maria virgine: et homo factus est.	E encarnou pelo Espírito Santo, no seio da virgem Maria: e se fez homem.

Tabela 6 – Texto latino e tradução de *Et incarnatus*, seção do *Credo* da *Missa de Alcaçus*.

Fonte: Elaboração do autor, a partir do texto litúrgico do *Credo*.

A aproximação entre o universo simbólico dos *caboclinhos* e o texto de *Et incarnatus* estabelece-se, portanto, não por uma equivalência literal entre Encarnação e Ressurreição, mas pela convergência de sentidos associados à transformação e à passagem para uma nova condição de existência. Na manifestação popular, o episódio da morte e ressurreição da personagem *Matroa* integra uma dinâmica de renovação; no texto litúrgico, a expressão “E encarnou pelo Espírito Santo” assinala a passagem do divino à condição humana. Essa correspondência simbólica contribui para compreender a escolha do material popular como parte integrante do significado musical e religioso atribuído por Guanais ao movimento.

Todo o *Et incarnatus* é estruturado sobre a célula rítmica dos *caboclinhos*, apresentada em *ostinato* pelo violoncelo como suporte ao discurso coral. O contorno melódico do tema é transposto uma quinta justa acima de sua configuração original e confiado aos violinos I e II nos compassos 35–38 e 54–56. Nessas duas ocorrências, o material desempenha também função formal, articulando a passagem entre seções instrumentais e corais. Sua configuração

associa-se ainda ao emprego do falso bordão e da nota pedal em *ostinato*, procedimentos já discutidos anteriormente e que, embora possuam antecedentes tanto na música popular quanto na tradição polifônica europeia, integram o conjunto de recursos recorrentes na construção da linguagem musical armorial.

Exemplo 43 – Manipulação rítmica e melódica do tema dos *caboclinhos* em *Et incarnatus*, da *Missa de Alcaçus* (c. 1–3 e 35–37).

Fonte: Elaboração do autor, a partir da partitura da *Missa de Alcaçus*, de Danilo Guanais (2012).

A relação entre o universo simbólico dos *caboclinhos* e a estruturação de *Et incarnatus* permanece constante ao longo do movimento, tanto no plano rítmico quanto no melódico. É, contudo, na *Sinfonia nº 1*, especialmente em seu segundo movimento, que esse material passa a ser explorado de maneira mais ampla, assumindo funções motivicas e temáticas de maior alcance. O perfil rítmico-melódico do folgado deixa de atuar apenas como referência pontual e passa a constituir um dos principais elementos geradores do discurso musical.

O segundo movimento inicia-se com a apresentação de um inciso derivado dos *caboclinhos*, confiado aos violoncelos e reforçado pelo fagote, em resposta ao pulso estabelecido pelos contrabaixos. Desde esse momento inicial, o material popular funciona como núcleo a partir do qual se desenvolvem processos de repetição, fragmentação, expansão e transformação, integrando-se progressivamente à arquitetura do movimento. O Exemplo 44 evidencia essa apresentação inicial e o modo como Guanais transforma o tema dos *caboclinhos* em elemento estruturante da *Sinfonia nº 1*.

Bassoon

Harp

Piano

Cello

Contrabass

Exemplo 44 – Apresentação inicial do inciso derivado do tema dos *caboclinhos* no segundo movimento da *Sinfonia nº 1*, confiado aos violoncelos e reforçado pelo fagote.

Fonte: Elaboração do autor, a partir da partitura da *Sinfonia nº 1*, de Danilo Guanais (2002a).

Fl. 1

Ob.

Bb Cl. 1
Notas reais

Bsn.

Exemplo 45 – Desenvolvimento contrapontístico do tema dos *caboclinhos* na “fuga dos *caboclinhos*”, no segundo movimento da *Sinfonia nº 1*.

Fonte: Elaboração do autor, a partir da partitura da *Sinfonia nº 1*, de Danilo Guanais (2002a).

Na primeira seção do movimento, Adão rememora, diante de Eva, aspectos de sua condição antes e depois da expulsão do Éden. Esse percurso narrativo atinge um ponto de maior intensidade com a chamada “fuga dos *caboclinhos*”, construída a partir do perfil melódico do tema tradicional, submetido a pequenas alterações intervalares (Exemplo 45). O material popular, até então apresentado como inciso e elemento motivico, passa a ocupar

uma função estrutural mais ampla, servindo de base para a elaboração contrapontística e para o adensamento progressivo da textura.

Ao término da passagem em fuga, Guanais interrompe abruptamente o fluxo musical com o silêncio total da orquestra. A suspensão sonora coincide com o desfecho do discurso de Adão — “e todo o prazer desta vida chegou a um fim” (c. 80–81) — e intensifica dramaticamente a referência à sua morte. Nesse momento, o silêncio deixa de atuar apenas como ausência de som e assume função expressiva e narrativa, funcionando como ponto de ruptura entre o acúmulo contrapontístico anterior e a consumação do acontecimento dramático. A trajetória do tema dos *caboclinhos* articula-se, assim, ao próprio percurso da personagem, aproximando novamente o conteúdo simbólico do folguedo — marcado pela relação entre morte e renovação — da construção dramática da *Sinfonia nº 1*.

Outro elemento de matriz cultural nordestina incorporado por Guanais é o chamado “canto em desafio”, ou “desafio de repente”, prática recorrente entre cantadores do sertão nordestino. Sua configuração tradicional coloca dois poetas em confronto direto, cada qual respondendo ao outro por meio de versos improvisados, numa disputa em que se evidenciam rapidez de raciocínio, domínio da forma poética e capacidade de criação verbal (Sautchuk, 2009).

Na *Sinfonia nº 1*, Guanais transpõe esse princípio para o plano instrumental por meio de um “Desafio” confiado a dois violinos solistas. A referência ao canto de desafio não se limita, portanto, ao gesto competitivo entre duas linhas, mas assume também função dramática: os violinos passam a representar metaforicamente Adão e Eva, criando entre eles um diálogo que não aparece de forma explícita no texto apócrifo. Essa solução ganha ainda mais relevância diante da ausência, em *O Livro de Adão e Eva*, de uma cena diretamente dedicada ao pecado original. O “Desafio” funciona, assim, como expansão narrativa construída pela própria música. Seu material rítmico e melódico deriva do “tema dos *caboclinhos*”, o que reforça a integração entre diferentes referências populares nordestinas no interior de uma mesma estratégia composicional.

O “Desafio” entre os dois violinos funciona também como elemento de transição para a seção subsequente, correspondente ao “coro de Eva”. Nesse momento, o protagonismo instrumental cede lugar ao coro predominantemente feminino, que entoia o texto “*Deixa a cabeça em meu peito [...]*”⁶. A mudança de textura e de caráter desloca o discurso do confronto figurado entre Adão e Eva para uma dimensão de lamento, concentrada na reação de Eva diante da morte de Adão.

⁶ Texto de Ariano Suassuna: *A uma Dama Transitória*, em *O Pasto Incendiado*.

Essa seção coral cumpre, portanto, uma dupla função na arquitetura do movimento. Ao mesmo tempo que amplia a dimensão afetiva da personagem de Eva, prepara a entrada do “Tema da *Incelença*”, estabelecendo continuidade entre ação dramática, conteúdo textual e referência à tradição popular. O percurso conduz, assim, do “Desafio”, associado ao embate e ao diálogo, para o lamento coletivo, fazendo com que diferentes elementos culturais sejam encadeados segundo a progressão narrativa da obra.

The image shows a musical score for two solo violins. The top staff is labeled 'Solo Violin 1' and the bottom staff is labeled 'Solo Violin 2'. Both staves are in G major (one sharp) and 2/4 time. The score starts at measure 204. Solo Violin 1 begins with a half note G4, followed by eighth notes. Solo Violin 2 begins with a half note G3, followed by eighth notes. A box highlights measures 205-208 for Solo Violin 2, showing a sequence of eighth notes. Dynamics include *mf* and *f*.

Exemplo 46 – Estrutura do “Tema do Desafio” nos violinos solo 1 e 2, no segundo movimento da *Sinfonia nº 1* (c. 204–208).

Fonte: Elaboração do autor, a partir da partitura não publicada da *Sinfonia nº 1*, de Danilo Guanais (2002a).

As *incelenças* são cantigas de caráter fúnebre tradicionalmente entoadas junto ao corpo do morto, muitas vezes por mulheres responsáveis pelo lamento ritual⁷. Esse costume, associado ao ato de “chorar o defunto”, ainda pode ser encontrado em comunidades do interior do sertão nordestino (Guanais, 2004). No plano simbólico, esses cânticos estão ligados à preparação espiritual do falecido, buscando afastá-lo do pecado e favorecer sua passagem para o além.

Do ponto de vista formal, as *incelenças* organizam-se frequentemente em ciclos reiterativos de doze estrofes, construídos a partir de frases rimadas e de um princípio de acumulação progressiva. A cada repetição, um novo elemento é acrescentado à estrutura anterior, produzindo um efeito de expansão gradual dentro de um modelo essencialmente repetitivo. Esse procedimento confere às *incelenças* uma lógica própria de crescimento por adição, cuja organização pode ser observada no exemplo a seguir.

⁷ Outro elemento cultural de caráter fúnebre semelhante às *incelenças* é o *Bendito*. A principal distinção entre ambos reside no local de execução: enquanto as *incelenças* são tradicionalmente entoadas aos pés do morto, o *Bendito* é cantado junto à cabeceira (Guanais, 2004).

Uma espada de dor
em meu coração passou
trespassou Jesus no peito
a sua mãe sentindo dor
a sua mãe sentindo dor

Duas espadas de dor
em meu coração passou
trespassou Jesus no peito
a sua mãe sentindo dor
a sua mãe sentindo dor

Três espadas de dor [...]

U - ma es - pa - da de dor em seu co - ra - ção pas-sou
Du - as es - pa - das de dor
Três es - pa - das de dor
(...)
tres - pas-sou Je - sus no pei- to a su-a mãe sen-tin-do dor a su-a mãe sen- tin-do dor

Exemplo 47 – Incelença “Uma espada de dor”, recolhida no Rio Grande do Norte e utilizada como material de referência no segundo movimento da *Sinfonia nº 1*.

Fonte: Elaboração do autor, a partir do registro da incelença informado por Dona Biga e Dona Noêmia (Gurgel, 1992).

O exemplo mencionado acima corresponde à *incelença* “Uma espada de dor”, recolhida no Rio Grande do Norte a partir das versões transmitidas por Dona Biga e Dona Noêmia. Esse material é incorporado ao segundo movimento da *Sinfonia nº 1*, passando a integrar a construção musical da cena em que Eva se dirige a Deus após a morte de Adão (Guanais, 2004).

A escolha da *incelença* estabelece uma correspondência direta com o conteúdo dramático desse momento. Eva encontra-se junto ao corpo de Adão e dirige a Deus uma súplica por sua ressurreição, situação que aproxima a cena da função ritual e fúnebre tradicionalmente associada a esse tipo de canto. O tema da *incelença* e suas diferentes formas de transformação ao longo do movimento acompanham, assim, o percurso expressivo da personagem, convertendo um material da tradição oral nordestina em elemento de caracterização dramática e de organização do discurso musical.

O “coro de Eva” antecede a primeira elaboração do “Tema da *Incelença*”, apresentado em forma de trio pelos clarinetes 1 e 2 e pelo fagote. Construída em contraponto livre, essa

passagem funciona como uma transição entre o lamento coral e a intervenção subsequente da personagem, preparando o ambiente expressivo de sua fala. O tema da *incelença* deixa de atuar apenas como referência à tradição fúnebre e passa a integrar diretamente a dramaturgia musical, articulando a manifestação coletiva do luto à dimensão individual da súplica de Eva.



Exemplo 48 – Trio para clarinetes 1 e 2 e fagote, construído a partir do “Tema da *Incelença*”, no segundo movimento da *Sinfonia nº 1* (c. 419–422).

Fonte: Elaboração do autor, a partir da partitura não publicada da *Sinfonia nº 1*, de Danilo Guanais (2002a).

Vale salientar que o “Tema da *Incelença*” preserva, em grande medida, sua configuração melódica original. As transformações concentram-se sobretudo no plano rítmico, por meio de ajustes pontuais destinados à adequação métrica e à integração do material ao fluxo da *Sinfonia nº 1*. Essa preservação do contorno melódico mantém reconhecível a referência à cantiga fúnebre, ao mesmo tempo que permite sua adaptação às exigências formais e dramáticas da obra.

Na segunda variação, o tema assume função de acompanhamento à fala de Eva, configurando uma textura de caráter recitativo. A linha é confiada ao segundo violino solista, que passa a sustentar e comentar o discurso da personagem. O material da *incelença* deixa, assim, de constituir apenas um elemento temático e passa a atuar como componente dramático, acompanhando diretamente a súplica de Eva e reforçando o sentido de lamento associado à cena.



Exemplo 49 – “Tema da *Incelença*” como perfil de acompanhamento à fala de Eva, configurando uma textura de caráter recitativo no segundo movimento da *Sinfonia nº 1* (c. 431–440).

Fonte: Elaboração do autor, a partir da partitura não publicada da *Sinfonia nº 1*, de Danilo Guanais (2002a).

A terceira manipulação do “Tema da *Incelença*” é confiada ao oboé e passa a integrar uma textura harmonicamente mais complexa. No Exemplo 50, a linha melódica é sustentada pela sobreposição de um acorde de sétima e nona, articulado pela harpa e pelo piano, ao chamado “acorde místico” de Scriabin, distribuído entre cordas e madeiras. A combinação dessas estruturas produz um campo harmônico de maior densidade e ambiguidade, afastando o tema de seu contexto original sem comprometer sua identidade melódica.

Essa nova ambientação evidencia mais uma vez o procedimento de recontextualização empregado por Guanais. Enquanto a melodia da *incelença* permanece como referência reconhecível, o acompanhamento a insere em um espaço sonoro de caráter mais complexo e cromático. Desse modo, o material de origem popular não é apenas citado, mas progressivamente ressignificado por meio de diferentes tratamentos tímbricos, texturais e harmônicos ao longo da *Sinfonia n° 1*.

Exemplo 50 – Terceira apresentação do “Tema da *Incelença*”, confiado ao oboé e recontextualizado pela sobreposição do acorde de sétima e nona ao “acorde místico” de Scriabin, no segundo movimento da *Sinfonia n° 1*.

Fonte: Elaboração do autor, a partir da partitura não publicada da *Sinfonia n° 1*, de Danilo Guanais (2002a).

A transformação do material tradicional não precisa ocorrer sobre sua própria estrutura melódica. Como demonstra o excerto acima, Guanais preserva o contorno reconhecível da cantiga, confiado ao oboé, enquanto desloca sua significação sonora por meio de um ambiente harmônico substancialmente distinto daquele de sua origem. A sobreposição do “acorde místico” de Scriabin produz uma dissociação entre dois níveis da escrita composicional: horizontalmente, permanece a continuidade melódica da *incelença*;

verticalmente, estabelece-se um campo harmônico cromático e ambíguo. A transformação ocorre, portanto, menos no objeto citado do que no espaço musical que passa a envolvê-lo.

Essa disposição produz uma relação de figura e fundo particularmente significativa. Enquanto o oboé conduz linearmente o “Tema da *Incelença*”, as demais camadas sustentam formações verticais de maior duração, criando um plano harmônico relativamente estático. O caráter narrativo e reconhecível da melodia contrasta, assim, com a suspensão funcional do acompanhamento. A *incelença* permanece como memória musical identificável no primeiro plano, enquanto a harmonia modifica sua atmosfera sem apagar sua procedência. O procedimento demonstra que Guanaís pode renovar radicalmente a percepção de um material tradicional sem recorrer à sua descaracterização melódica.

Sob essa perspectiva, o Exemplo 50 pode ser compreendido como um processo de ressignificação por mudança de contexto, e não propriamente por transformação do objeto. Diferentemente de outros momentos da trilogia, nos quais Guanaís fragmenta, transpõe ou altera ritmicamente materiais populares, aqui a inovação concentra-se no entorno harmônico, tímbrico e textural. A identidade da *incelença* funciona como elemento de permanência, ao passo que sua ambientação constitui o domínio da transformação. Essa separação funcional entre permanência melódica e renovação harmônica evidencia uma estratégia composicional particularmente eficaz para colocar tradição e linguagem contemporânea em coexistência sem que uma elimine a outra.

A quarta manipulação do “Tema da *Incelença*” conduz ao encerramento do segundo movimento, assumindo agora uma configuração contrapontística mais definida. O material é confiado aos violinos I e II, que o apresentam em cânone restrito, preservando o perfil melódico do tema ao mesmo tempo que ampliam sua densidade por meio da imitação entre as vozes.

Essa nova configuração confere ao tema uma função conclusiva dentro do movimento. Depois de aparecer em diferentes contextos — como material introdutório, acompanhamento de caráter recitativo e elemento submetido a nova ambientação harmônica —, a *incelença* retorna em uma textura imitativa que sintetiza seu percurso de transformação. O tema deixa de atuar apenas como referência fúnebre e passa a funcionar também como elemento de coesão formal, conduzindo o discurso para o fechamento da seção.



Exemplo 51 – Quarta manipulação do “Tema da *Incelença*”, apresentada em cânone restrito pelos violinos I e II no encerramento do segundo movimento da *Sinfonia nº 1*.

Fonte: Elaboração do autor, a partir da partitura não publicada da *Sinfonia nº 1*, de Danilo Guanais (2002a).

A quarta manipulação acrescenta uma nova dimensão ao percurso do “Tema da *Incelença*”. Diferentemente das apresentações anteriores, nas quais a melodia permanecia destacada diante de um acompanhamento ou de uma nova ambientação harmônica, aqui o próprio tema passa a produzir a textura por meio da imitação canônica entre os violinos I e II. O material passa a atuar somente como objeto melódico e converte-se em princípio gerador da polifonia. A defasagem temporal entre as duas entradas faz com que uma mesma identidade melódica permaneça simultaneamente em diferentes pontos de seu percurso, ampliando sua presença sem necessidade de introduzir novo material temático.

Essa configuração permite ainda uma leitura simbólica particularmente pertinente ao encerramento do movimento. A sucessão imitativa faz com que o tema pareça prolongar-se para além de sua própria enunciação, como se uma voz deixasse um vestígio que é imediatamente retomado pela outra. No contexto da morte de Adão e do lamento de Eva, essa persistência pode ser compreendida como uma metáfora sonora da memória: o material não desaparece quando termina sua primeira exposição, mas continua existindo na voz que o sucede. O cânone não constitui apenas um recurso contrapontístico de fechamento; transforma a *incelença* em uma estrutura de permanência, fazendo com que o próprio procedimento musical prolongue simbolicamente aquilo que o discurso dramático procura preservar.

No terceiro movimento da *Sinfonia nº 1*, o *Scherzo*⁸, os materiais derivados dos *caboclinhos* e das *incelências* passam por um grau mais acentuado de transformação rítmica e melódica. Confiados sobretudo ao glockenspiel e à marimba, esses elementos são fragmentados e reorganizados de modo a reduzir consideravelmente sua perceptibilidade em relação às apresentações anteriores. Sua identidade permanece apenas parcialmente preservada,

⁸ Precedendo essa seção, após ressuscitar Adão, Deus dirige-se a ele para justificar sua expulsão do Éden, afirmando: “tivesse Eu te transformado em escuridão, seria como se Eu te matasse” (c. 53–61). A passagem reforça o caráter explicativo do discurso divino e estabelece a transição para o desenvolvimento subsequente da narrativa.

dissolvendo-se no interior de uma textura mais densa e marcada pela sobreposição de materiais de origens distintas.

Os fragmentos dos *caboclinhos* e das *incelenças* são combinados com variações do “Tema cromático”, articuladas pelo piano, e com o “Tema da Redenção”, apresentado pelas flautas. A sobreposição dessas diferentes camadas transforma os materiais populares em componentes internos da textura, afastando-os de uma função temática imediatamente reconhecível. O *Scherzo* evidencia, assim, um estágio mais avançado do processo de reelaboração empregado por Guanaís, no qual referências anteriormente identificáveis passam a atuar como vestígios estruturais integrados a uma trama composicional de maior complexidade.

A disposição das diferentes camadas no excerto permite observar que a fragmentação exerce uma função que ultrapassa a simples descaracterização dos temas de origem (Exemplo 52). Ao reduzir o “Tema da Redenção”, os *caboclinhos* e a *Incelença* a unidades rítmico-melódicas menores, Guanaís cria um nível comum de articulação que possibilita sua coexistência simultânea com o “Tema cromático”. Materiais provenientes de universos técnicos e culturais distintos tornam-se estruturalmente compatíveis. A fragmentação pode ser compreendida como um princípio de compatibilização composicional, capaz de converter referências heterogêneas em componentes equivalentes de uma mesma textura.

O excerto revela ainda uma espécie de polifonia semântica. Cada camada conserva, mesmo de maneira residual, associações anteriormente estabelecidas na obra: o “Tema da Redenção” remete ao percurso simbólico de queda e ascensão; os *caboclinhos*, ao ciclo de morte e ressurreição; a *Incelença*, ao universo do lamento fúnebre; e o “Tema cromático”, à dimensão serial e à instabilidade harmônica. A simultaneidade desses materiais faz com que o contraponto não ocorra apenas entre linhas musicais, mas também entre diferentes campos de significação. O *Scherzo* concentra em um mesmo espaço temporal, memórias musicais e simbólicas construídas ao longo da *Sinfonia nº 1*.

Há um aspecto tímbrico particularmente relevante. A atribuição dos materiais populares à marimba e ao glockenspiel desloca melodias originalmente relacionadas à voz e à prática ritual para sonoridades percussivas de altura definida. Essa mudança de suporte modifica sua presença perceptiva sem eliminar completamente sua identidade. O timbre passa a participar do processo de transformação: Guanaís não apenas fragmenta os materiais, mas reorquestra sua memória, fazendo com que referências anteriormente apresentadas em contextos narrativos ou dramáticos reapareçam como componentes tímbricos da arquitetura sinfônica.

The image displays a musical score for the Scherzo of Symphony No. 1, focusing on the rhythmic fragmentation and thematic development of the 'Tema da Redenção' (Redemption Theme) and the 'Tema dos caboclinhos' (Caboclinhos Theme). The score is divided into five staves, each representing a different instrument or ensemble:

- Flute 1**: The first staff, starting at measure 53, shows the initial presentation of the 'Tema da Redenção'.
- Flute 2**: The second staff, also starting at measure 53, shows the 'Tema da Redenção' being played by a second flute.
- Maracas**: The third staff shows the 'Tema dos caboclinhos' being played by maracas, with a red box highlighting a specific rhythmic fragment.
- Glockenspiel**: The fourth staff shows the 'Tema dos caboclinhos' being played by a glockenspiel, with a red box highlighting a specific rhythmic fragment.
- Piano**: The fifth staff shows the 'Tema cromático' (Chromatic Theme) being played by the piano.

Labels above the staves indicate the thematic content: 'Fragmentação rítmica do tema da redenção' (Rhythmic fragmentation of the redemption theme) for the first two staves, 'Fragmentação rítmica do tema caboclinhos' (Rhythmic fragmentation of the caboclinhos theme) for the third and fourth staves, and 'Tema cromático' (Chromatic theme) for the fifth staff.

Exemplo 52 – Sobreposição e fragmentação rítmica do “Tema da Redenção”, do tema dos *caboclinhos*, da *Incelença* do “Tema cromático” no *Scherzo* da *Sinfonia nº 1* (c. 53–61).

Fonte: Elaboração do autor, a partir da partitura não publicada da *Sinfonia nº 1*, de Danilo Guanais (2002a).

O tema dos *caboclinhos* e o “Tema da *Incelença*” atravessam diferentes momentos da *Sinfonia nº 1*, embora nem sempre permaneçam imediatamente reconhecíveis. Como

evidenciado no exemplo anterior, os processos de fragmentação, sobreposição e recontextualização podem reduzir consideravelmente sua perceptibilidade, fazendo com que esses materiais atuem como vestígios estruturais no interior da textura. É, contudo, no segundo movimento que Guanais explora de modo mais concentrado suas possibilidades de transformação, atribuindo-lhes funções melódicas, contrapontísticas, dramáticas e simbólicas distintas ao longo do discurso.

Nesse percurso, o “Desafio” entre os dois violinos assume uma função particularmente importante ao conectar momentos decisivos do movimento. Guanais associa essa passagem a uma rede de oposições que atravessa a narrativa: o “sonho” de Adão contraposto ao “despertar” de Eva diante da morte, a experiência do fruto do bem e do mal, desejo e medo, morte e ressurreição e, finalmente, *caboclinhos* e *incelenças* (Guanais, 2002b, p. 89). A própria oposição entre esses dois elementos da cultura popular adquire função dramática: enquanto os *caboclinhos* carregam a associação com o ciclo de morte e ressurreição, a *incelença* remete diretamente ao lamento fúnebre. A tensão entre ambos deixa de constituir apenas uma relação entre materiais musicais e passa a integrar a lógica simbólica do movimento.

A incorporação desses elementos evidencia que Guanais não os utiliza como ornamentos ou citações externas ao discurso, mas como materiais capazes de participar organicamente da estrutura musical e da construção de sentido. Ritmos, melodias, práticas performativas e conteúdos simbólicos provenientes da cultura nordestina são reelaborados até assumirem funções próprias no interior da composição. Essa forma de apropriação aproxima-se de uma concepção recorrente entre compositores brasileiros do século XX, segundo a qual o material de origem popular adquire maior relevância quando assimilado à linguagem individual do compositor, e não quando simplesmente reproduzido. É nesse sentido que a reflexão de Camargo Guarnieri, apresentada a seguir, oferece uma perspectiva pertinente para compreender o procedimento de Guanais.

Como dizem os sociólogos, o homem é, ao mesmo tempo, herdeiro, portador e transmissor de cultura. A música brasileira [...] pressupõe a utilização sistemática, direta, do material folclórico. E desse [...] decorre a diversidade de processos de aproveitamento do folclore na música erudita nacional. Essa diversidade de processos não chega a formar “correntes” ou “tendências”. São antes maneiras pessoais de trabalho que o compositor adota, por lhe parecerem, o que melhor se ajusta às suas possibilidades individuais de criação. [...] O que procuro evitar é que esse elemento venha a se tornar, dentro da obra, um corpo estranho. O elemento folclórico deve estar tão integrado na obra quanto na sensibilidade do compositor, do ponto de vista técnico da composição [...]. (Guarnieri apud Verhaalen, 2001, p. 80).

A reflexão de Guarnieri ajuda a compreender que a presença de elementos folclóricos em uma obra não se define apenas por sua origem, mas sobretudo pela maneira como são assimilados ao pensamento composicional. Sob essa perspectiva, o interesse não está na reprodução literal do material tradicional, mas em sua transformação até que deixe de funcionar como elemento exterior e passe a integrar organicamente a linguagem do compositor. É precisamente nesse ponto que sua formulação se aproxima dos procedimentos observados em Guanais: *caboclinhos*, *incelenças*, romances e outras referências nordestinas são submetidos a diferentes processos de fragmentação, transposição, sobreposição, reorquestração e ressignificação, adquirindo novas funções sem perder completamente os vínculos com sua procedência cultural. A tradição não aparece como repertório fixo a ser preservado intacto, mas como matéria viva, capaz de ser incorporada à criação individual e de adquirir novos sentidos dentro da obra.

Outro elemento de origem popular incorporado ao universo composicional de Guanais é o *aboio*, canto tradicionalmente entoado pelos vaqueiros do sertão nordestino durante o manejo e o chamamento do gado. Trata-se de uma prática vocal diretamente vinculada ao cotidiano sertanejo, cuja função ultrapassa o caráter meramente musical e se estabelece como forma de comunicação entre o vaqueiro e os animais. Em depoimento recolhido por Maria Maurício (2006), o vaqueiro Leonel Santos sintetiza essa relação ao afirmar: “É o canto que o gado entende, que o gado ouve, é um canto penoso, bonito [...] O vaqueiro cantando uns três aboio, ‘mermo’ o gado ‘tando’ longe, eles vêm” (Maurício, 2006, p. 16).

A fala de Leonel Santos evidencia que o *aboio* preserva uma dimensão funcional e afetiva, marcada pela relação direta entre voz, espaço e trabalho. Essa característica torna sua incorporação ao discurso musical particularmente significativa, pois Guanais não recorre apenas a um contorno melódico reconhecível, mas a um material carregado de memória, pertencimento e experiência cotidiana do sertão.

Os *aboios*⁹ carregam traços diretamente relacionados ao ambiente social e geográfico em que se desenvolveram, especialmente à experiência do vaqueiro no sertão nordestino. A aridez da paisagem, a distância e a dureza do trabalho encontram correspondência em um canto frequentemente marcado por inflexões nostálgicas, dolentes e de forte carga expressiva (Moraes, 2009, p. 105). O *aboio* não pode ser compreendido apenas como recurso funcional

⁹ Mário de Andrade, citado por Maurício (2006, p. 16), descreve algumas particularidades do *aboio*, destacando seu caráter melancólico e sua configuração vocal: “um canto melancólico com que os sertanejos do Nordeste ajudam a marcha das boiadas. É antes uma vocalização oscilante entre as vogais A e Ô. A expressão de impulso final ‘Oh dál’ também muda para ‘Êh, boi!’”.

de condução do gado, mas também como manifestação vocal capaz de condensar aspectos da experiência cotidiana e da memória cultural sertaneja.

Quanto às suas origens, o *aboio* apresenta uma formação histórica complexa, marcada por diferentes matrizes culturais. Vladimir Silva destaca a presença de elementos de procedência africana e suas relações com tradições musicais ocidentais e orientais, evidenciando o caráter híbrido dessa prática vocal. Sobre essa configuração, o autor observa:

De fato, o parentesco existente entre ocidente e oriente se manifesta na música brasileira de forma evidente e autores como Brandão (1971), Andrade (1989) e Cascudo (1993) citam, dentre outros exemplos, o aboio, chegando a fazer comparações com formas similares encontradas na África Muçulmânica entre os vaqueiros do Nordeste e os negros *peuhls* do Sudão e suas técnicas de sugestão através do canto sobre o gado. Ao falar do aboio cantado, Cascudo (1993:05) assegura que essa modalidade, de origem moura, berbere, da África Setentrional veio para o Brasil, possivelmente da Ilha da Madeira, dos escravos mouros aí existentes. (Silva apud Moraes, 2009: 105).

A citação permite compreender o *aboio* não apenas como expressão localizada do sertão nordestino, mas como resultado de um longo processo de circulação, adaptação e sedimentação cultural. Sua presença no Nordeste revela uma localidade construída por camadas históricas, na qual práticas hoje percebidas como características da cultura sertaneja carregam vestígios de deslocamentos entre África, Oriente, Europa e Brasil. Essa perspectiva é relevante para a análise da obra de Guanais, pois impede que o emprego do *aboio* seja interpretado apenas como evocação de uma identidade regional fixa. Ao incorporá-lo à composição, o compositor mobiliza um material que já é, em sua própria constituição, atravessado por intercâmbios e transformações. A referência ao sertão passa também a comportar uma dimensão transcultural, revelando que o local, longe de constituir um universo fechado, pode condensar temporalidades e procedências diversas em uma mesma prática musical.

O *aboio* caracteriza-se por uma estrutura melódica relativamente simples e pode assumir a forma de uma vocalização sem palavras, aproximando-se também da natureza da *melopeia*¹⁰. Sua organização é predominantemente modal, com recorrência dos modos lídio, mixolídio e lídio com sétima menor, frequentemente associado ao chamado modo nordestino. O contorno melódico, de caráter prolongado e flexível, costuma desenvolver-se sobre um

¹⁰ Conforme observa Moraes (2009, p. 107), o termo *melopeia* remonta a Aristóteles e às práticas de oralização poética da Antiguidade clássica. Segundo o autor, ao recitarem seus versos em espaços públicos, aedos e rapsodos produziam uma espécie de musicalidade decorrente da própria entoação da fala. Esse caráter cantilenante, situado entre a palavra recitada e o canto, constitui justamente o que se compreende como *melopeia*.

andamento lento, estabelecendo uma relação expressiva com o deslocamento cadenciado do gado e, em determinados contextos, com a entoação de caráter quase oracional.

Essas características são incorporadas por Guanais na *Missa de Alcaçus*, particularmente no início do *Credo*, entre a abertura do movimento e o compasso 19. No Exemplo 53, o material inspirado no *aboio* é inicialmente confiado aos tenores e baixos, sobre o texto *Credo in unum Deum*, em andamento lento ($\text{♩}=56$) e com organização predominantemente mixolídia. A combinação entre tessitura grave, expansão melódica e estabilidade modal aproxima a passagem da sonoridade vocal associada ao *aboio*, ao mesmo tempo em que a integra ao contexto litúrgico da obra.

The image shows a musical score for two voices: Tenors (Tenores) and Basses (Baixos). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The melody is written on a single staff for both parts, with the Tenors part on a higher line and the Basses part on a lower line. The lyrics are: "Cre - do in u - num Deum, Pa - trem om - ni - po - ten - tem in u - num Deum pa - trem". The melody is characterized by a slow, steady pace and a mixolydian mode, with a prominent interval of a fourth between the Tenors and Basses.

Exemplo 53 – Incorporação de características do *aboio* nas vozes de tenores e baixos no início do *Credo*, da *Missa de Alcaçus* (c. 1–6).

Fonte: Elaboração do autor, a partir da partitura da *Missa de Alcaçus*, de Danilo Guanais (2012).

No início do *Credo*, Guanais não reproduz simplesmente o *aboio* como uma melodia de referência. Ao transferir seus traços para tenores e baixos, em uma escrita predominantemente homorrítmica, o compositor promove uma espécie de coletivização do gesto do *aboio*. O canto que, em seu contexto tradicional, parte da voz individual do vaqueiro é convertido em manifestação coral, sem que desapareçam inteiramente suas características de extensão melódica e inflexão modal. Essa transformação adquire particular relevância no *Credo*, pois a profissão de fé deixa de ser apresentada apenas como texto litúrgico e passa a assumir a configuração de uma enunciação compartilhada. A escolha das vozes masculinas graves contribui ainda para preservar uma memória tímbrica do universo do vaqueiro, não por imitação literal, mas pela associação entre registro vocal, material melódico e procedência cultural.

Em seu contexto originário, o *aboio* é um canto dirigido a outro, cuja função pressupõe chamar, conduzir e estabelecer comunicação à distância. Inserido sobre as palavras *Credo in unum Deum*, esse gesto de chamamento é deslocado para outro campo semântico: aquilo que antes estabelecia uma relação entre vaqueiro, gado e espaço sertanejo passa a sustentar musicalmente uma declaração de fé. Pode-se falar, nesse sentido, em uma transposição funcional do chamamento, na qual Guanais conserva não apenas determinados traços sonoros do *aboio*, mas algo de sua própria lógica comunicativa. Essa correspondência amplia

a integração do elemento popular à *Missa de Alcaçus*, pois sua presença passa a operar simultaneamente nos níveis melódico, tímbrico, textual e simbólico.

Outra característica associada ao *aboio* encontra-se na própria dinâmica de condução da boiada. Segundo a prática descrita, um vaqueiro se posiciona à frente do rebanho, enquanto outro permanece atrás, respondendo ou reproduzindo o canto emitido pelo primeiro (Moraes, 2009). Essa organização responsorial encontra correspondência no tratamento adotado por Guanais no *Credo*, em que sopranos e contraltos passam a responder aos tenores e baixos, estabelecendo uma alternância entre os diferentes grupos vocais. Enquanto as vozes masculinas entoam *Credo in unum Deum Patrem omnipotentem* (“Creio em um só Deus, Pai onipotente”), as vozes femininas respondem com *factorem caeli et terrae* (“que fez o céu e a terra”).

A relação entre os dois grupos não se limita à simples reprodução de um mesmo material. Ao assumir a resposta, as sopranos passam a desenvolver a linha melódica sob organização lídia, introduzindo uma diferenciação modal no interior do procedimento responsorial. Guanais preserva a lógica de chamada e resposta associada ao *aboio*, mas a reelabora composicionalmente por meio da redistribuição tímbrica e modal das vozes. A referência à prática sertaneja não se estabelece apenas no contorno melódico, mas na própria arquitetura de interação entre os grupos corais.

No excerto 53, a correspondência com o *aboio* não se limita à oposição entre um grupo que chama e outro que responde. A entrada de sopranos e contraltos ocorre enquanto tenores e baixos ainda desenvolvem sua linha, fazendo com que a resposta se sobreponha progressivamente ao enunciado inicial. Guanais transforma a distância física que caracteriza a comunicação entre os vaqueiros posicionados em extremos distintos da boiada em distância temporal e registral entre as vozes. O que no contexto tradicional acontece no espaço passa, na escrita coral, a ser organizado pela defasagem das entradas, pela diferença de registros e pela posterior convergência dos grupos. Pode-se compreender esse procedimento como uma musicalização da espacialidade do *aboio*: a prática de chamar e responder não é apenas evocada como modelo formal, mas convertida em princípio de organização da textura.

Há um segundo aspecto: à medida que o excerto avança, a distinção inicialmente mais clara entre os grupos tende a se reduzir, sobretudo na articulação de *caeli et terrae*. A escrita parte, portanto, de uma disposição relativamente dialógica e caminha em direção à convergência das vozes. Essa passagem do chamamento para a enunciação coletiva produz uma transformação interna do próprio modelo responsorial: aquilo que começa como resposta entre grupos termina integrado ao corpo coral. No contexto do *Credo*, o

procedimento adquire especial força, pois musicalmente conduz diferentes vozes para uma mesma profissão de fé.

The image shows a musical score for four voices: Sopranos, Contraltos, Tenores, and Baixos. The key signature is one sharp (F#), indicating G major. The lyrics are: 'om - ni - po - ten - tem fac - to - rem cae - li et ter - rae'. The score illustrates a responsorial 'Aboio' structure, where different voice parts enter and respond to each other. The lyrics are written below the staves, with hyphens indicating syllables spread across multiple notes.

Exemplo 54 – Organização responsorial do *aboio* entre vozes masculinas e femininas no *Credo* da *Missa de Alcaçus* (c. 8–13).

Fonte: Elaboração do autor, a partir da partitura da *Missa de Alcaçus*, de Danilo Guanais (2012).

A inserção do texto do *Credo* permite aproximar essa passagem de uma modalidade específica da prática do *aboio*, o chamado *aboio de roça*. Segundo a caracterização apresentada, trata-se de “uma forma de canto de trabalho, tem letra e é em dueto” (Moraes, 2009). Essa configuração encontra correspondência na escrita inicial do movimento, organizada em pares de naipes: baixos e tenores entre os compassos 1 e 8 e, posteriormente, contraltos e sopranos a partir da anacruse do compasso 10. A distribuição vocal em dois grupos reforça a relação com uma prática em que o canto se estrutura por interação entre duas vozes, agora reelaborada por Guanais no interior da textura coral.

Outra característica atribuída ao *aboio de roça* é seu caráter “menos triste”, associado à função de estimular e acompanhar o trabalho (Moraes, 2009). Essa particularidade oferece uma chave para compreender a mudança expressiva que ocorre a partir do compasso 22, quando o caráter mais lento e contemplativo da abertura cede lugar a uma seção de maior impulso rítmico, marcada pela presença do baião. A passagem sugere que Guanais não incorpora apenas traços melódicos ou performativos do *aboio*, mas também diferentes funções expressivas associadas à prática, convertendo a oposição entre o canto mais dolente e o *aboio de roça* em contraste interno na própria organização do *Credo*.

A observação conjunta dos *caboclinhos*, das *incelenças*, do canto em *desafio* e do *aboio* revela que esses materiais não ocupam uma posição homogênea no interior das obras de Guanais. Cada um deles é submetido a um regime distinto de incorporação: ora prevalece a fragmentação motivica, ora a preservação do contorno melódico, a dramatização de uma prática performativa ou a transposição de uma lógica de interação social para a escrita

musical. Essa diversidade é significativa porque impede que a presença da cultura popular seja reduzida a um repertório de citações reconhecíveis. O que se estabelece é uma espécie de gradiente de transformação, no qual os materiais permanecem próximos de seus modelos de origem, enquanto outros são progressivamente absorvidos pela linguagem composicional até se tornarem quase irreconhecíveis. A identidade desses elementos não depende exclusivamente de sua audibilidade imediata, mas também das funções estruturais, narrativas e simbólicas que passam a desempenhar na obra.

Essa constatação permite ainda problematizar uma leitura do universo nordestino como identidade musical fixa ou essencializada. *Caboclinhos, incelenças, desafio e aboio* pertencem a práticas historicamente construídas, atravessadas por deslocamentos, contatos culturais e transformações anteriores à própria apropriação composicional. Ao reelaborá-las, Guanais não parte de uma tradição imutável, mas de materiais que já carregam em si processos de transmissão e resignificação.

O elemento regional deixa de funcionar apenas como marca de pertencimento e passa a constituir um modo de pensar a composição. É justamente nessa passagem — da referência cultural para o princípio organizador — que se encontra um dos aspectos mais relevantes de sua escrita: a tradição não aparece simplesmente representada pela música, mas atua sobre sua forma, sua textura, sua temporalidade e sua dramaturgia. Sob essa perspectiva, a dimensão armorial de sua produção pode ser compreendida menos como um conjunto de signos estilísticos reconhecíveis e mais como uma lógica de criação capaz de fazer da memória cultural matéria ativa do pensamento composicional.



CAPÍTULO 6

Armorialidades: análise, tradição, transformação





O percurso realizado ao longo deste livro permite retornar às três obras de Danilo Guanais com uma percepção diferente daquela que poderia resultar de uma identificação imediata de seus traços nordestinos. A *Missa de Alcaçus*, a *Sinfonia nº 1* e a *Paixão segundo Alcaçus* efetivamente dialogam com referências historicamente associadas ao Movimento Armorial, mas a análise mostrou que esse vínculo não se deixa explicar por um inventário de modos, ritmos, melodias populares ou alusões literárias. Esses elementos estão presentes, por vezes de maneira bastante evidente, mas sua importância reside principalmente no que acontece depois de sua entrada na composição. É no modo como são transformados, relacionados e investidos de novas funções que se torna possível compreender uma dimensão mais profunda da escrita de Guanais.

Essa constatação modifica a própria pergunta que orienta a escuta. Mais do que indagar onde está o Armorial em cada partitura, importa perguntar como determinado material passa a funcionar quando ingressa na obra. Um romance pode conservar seu desenho intervalar e tornar-se quase inaudível no interior de uma textura; um tema de *caboclinhos* pode ser reduzido a fragmentos rítmicos até perder grande parte de sua evidência melódica; uma *incelença* pode transformar-se em contraponto, acompanhamento, cânone ou camada tímbrica; o *aboio* pode transferir para a escrita coral não apenas um perfil modal, mas também uma maneira de chamar, responder e organizar vozes no espaço. Nesses casos, a permanência da tradição já não depende necessariamente da conservação de sua aparência original. O que sobrevive à transformação pode ser um intervalo, um gesto, uma forma de interação, uma função ou mesmo uma maneira de organizar o tempo musical.

Esse talvez seja um dos resultados mais significativos da análise ora realizada. Há momentos em que Guanais preserva menos o objeto tradicional do que a lógica de comportamento que lhe dava sentido em seu contexto de origem. O canto em *desafio* transforma a oposição entre cantadores em diálogo instrumental; o *aboio* converte relações espaciais e responsoriais do trabalho do vaqueiro em organização coral; a *incelença*, retirada do rito fúnebre, conserva uma memória de lamentação que se modifica à medida que atravessa diferentes configurações da *Sinfonia nº 1*. Mesmo quando o material deixa de ser prontamente reconhecível, alguma característica de sua ação permanece operando no interior da composição. A tradição pode estar presente sem necessariamente se anunciar como citação.

Essa possibilidade é importante para uma leitura crítica da estética armorial. Se sua identificação depender exclusivamente da presença audível de determinadas escalas, ritmos, instrumentos ou melodias populares, corre-se o risco de reduzir uma experiência artística

complexa a um conjunto relativamente previsível de marcas estilísticas. As obras analisadas apontam em outra direção. Em Guanais, o vínculo com esse universo pode ocorrer na superfície, mas também nos estratos menos evidentes da organização musical. A armorialidade deixa então de ser apenas uma sonoridade e passa a envolver uma forma de estabelecer relações entre materiais de temporalidades, procedências e sistemas distintos. Essa mudança de perspectiva permite compreender por que procedimentos seriais, matrizes matemáticas, iluminação cênica, poesia de Suassuna, textos bíblicos, Saramago, romances tradicionais e práticas musicais nordestinas podem habitar uma mesma obra sem que seja necessário estabelecer entre eles uma relação de exclusão.

A convivência entre tonalidade, modalismo e serialismo confirmou essa hipótese por outro caminho. A análise não revelou três sistemas alternados conforme setores estanques das partituras, mas diferentes formas de organização capazes de assumir funções complementares. Em determinados momentos, o modalismo oferece uma referência perceptiva mais estável; em outros, a série determina percursos, deriva materiais ou interfere na organização de centros harmônicos; a tonalidade, por sua vez, pode estabelecer pontos de repouso, direcionamento ou polarização mesmo em passagens densamente cromáticas. A “polarização por convergência”, a “polarização por absorção”, a serialização do percurso tonal e a estabilidade distribuída observada no *Discante Dual* mostraram que a questão decisiva não é saber qual sistema “vence” o outro. O interesse reside justamente na possibilidade de fazê-los coexistir sem obrigá-los a perder suas propriedades. A heterogeneidade passa a ser administrada pela função.

Nesse sentido, a trilogia também sugere uma diferença entre complexidade e integração. A trajetória da *Missa à Paixão* não deve ser entendida simplesmente como uma progressão linear em direção a uma escrita cada vez mais complexa. A *Sinfonia nº 1* apresenta, em vários aspectos, a configuração mais expansiva e multidimensional do conjunto, enquanto a *Paixão segundo Alcaçus* trabalha muitas dessas experiências a partir de uma economia deliberada de meios. O amadurecimento composicional não se mede pelo aumento do número de técnicas empregadas, mas pela mudança na maneira de fazê-las conviver. Na obra mais tardia, procedimentos que poderiam parecer contraditórios passam a integrar o discurso com menor necessidade de afirmação individual. A técnica já não precisa aparecer como acontecimento: torna-se parte de uma linguagem assimilada.

Algo semelhante ocorre com a palavra. O percurso que vai do texto litúrgico preservado da *Missa de Alcaçus* à montagem textual da *Sinfonia nº 1* e, finalmente, à combinação entre fontes bíblicas, literatura e escrita autoral na *Paixão segundo Alcaçus* aponta para uma

transformação do próprio estatuto do texto. A palavra deixa progressivamente de constituir apenas uma estrutura recebida sobre a qual a música é construída e passa ela própria a ser submetida a escolhas composicionais. Selecionar, interromper, repetir, sobrepor, acrescentar ou retirar palavras torna-se tão estrutural quanto operar sobre alturas e ritmos. Na *Paixão*, especialmente, Guanais assume não apenas a organização musical, mas uma parcela crescente da própria construção dramática. A composição passa a ocorrer também dentro do texto.

A *Sinfonia nº 1* eleva esse princípio ao incorporar a visualidade como dimensão temporalmente organizada. A iluminação registrada na partitura e o diálogo com a obra de Gilvan Samico mostram que a relação entre linguagens não deve ser entendida como simples acompanhamento de uma música previamente completa. Som, palavra, cor e ação participam de uma mesma construção de sentido. Sob essa perspectiva, a aproximação com o folheto de cordel, tão importante para o pensamento armorial, ganha outra espessura: não é necessário imitá-lo literalmente para recuperar a concepção de uma manifestação em que palavra, imagem e música coexistem. O diálogo pode ocorrer no próprio princípio integrador que organiza a obra.

A comparação entre as três composições revela ainda um aspecto que o exame isolado de cada uma dificilmente mostraria com a mesma clareza: Guanais controla diferentes graus de legibilidade da tradição. Na *Missa de Alcaçus*, determinados romances aparecem como uma espécie de filigrana, reconhecível sobretudo quando a análise reconstrói sua origem. Na *Paixão*, muitas dessas melodias reaparecem mais próximas de seus contornos originais e ocupam posição perceptivamente mais exposta nos recitativos. Na *Sinfonia, caboclinhos e incelenças* percorrem um arco que vai da relativa identificação à fragmentação quase completa. Não existe, portanto, uma única maneira de incorporar o material tradicional. Aproximá-lo, ocultá-lo, fragmentá-lo ou devolvê-lo à superfície são escolhas composicionais e, em cada caso, produzem sentidos diferentes.

Esse dado também impõe certa cautela ao intérprete. Conhecer a procedência de um romance, de um *aboio* ou de uma *incelença* não significa necessariamente enfatizá-lo até torná-lo evidente na performance. Em algumas passagens, sua integração depende precisamente da descrição com que participa da textura. A análise pode revelar algo que a obra deliberadamente não coloca em primeiro plano. A consequência interpretativa é importante: compreender uma referência não significa transformá-la automaticamente em destaque. Significa reconhecer sua função e decidir, a partir dela, qual grau de presença lhe corresponde. Nesse ponto, análise e interpretação se aproximam não porque a primeira forneça respostas

definitivas à segunda, mas porque permite que determinadas escolhas deixem de ser arbitrárias.

Também por essa razão, falar em “tradição” diante dessas obras exige alguma prudência. Os romances de origem ibérica preservados pelas mulheres de Alcaçus, as práticas do *aboio*, os *caboclinhos*, as *incelenças* e o canto em *desafio* não constituem sobrevivências intactas de um passado imóvel. São manifestações que chegaram ao compositor depois de atravessarem deslocamentos geográficos, transmissões orais, adaptações, recolhas, transcrições e mudanças históricas. Antes mesmo de Guanais transformá-las, elas já haviam sido transformadas. A composição acrescenta uma nova camada a esse processo. Essa compreensão afasta a ideia de uma oposição simples entre uma tradição “pura” e uma criação contemporânea que viria modificá-la. O que encontramos, em vez disso, é uma continuidade de reelaborações.

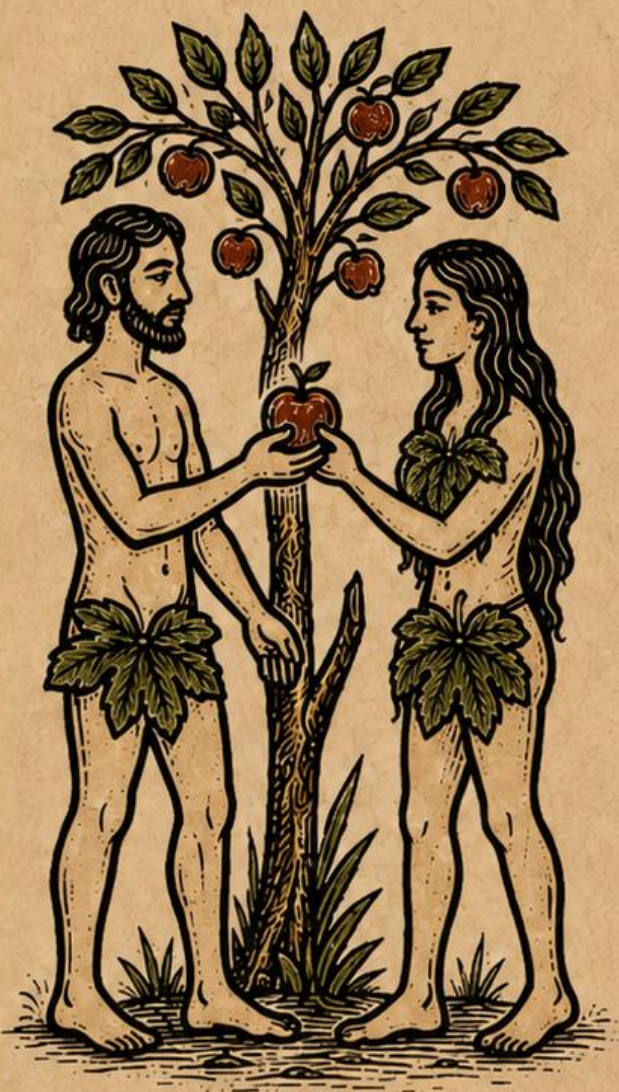
Tal perspectiva ajuda também a compreender o título deste livro no plural. *Armorialidades* não pretende sugerir a existência de várias estéticas independentes, mas reconhecer que uma mesma herança pode produzir formas distintas de relação com a criação contemporânea. Nas três obras estudadas, o Armorial não permanece imóvel nem é aplicado como fórmula. Em alguns momentos, manifesta-se no repertório incorporado; em outros, na modalidade, na poesia, na visualidade ou na dramaturgia; em outros ainda, só se deixa perceber quando a análise evidencia a função estrutural assumida por um material já profundamente transformado. O plural torna-se necessário porque a própria análise recusou uma definição única e estática do fenômeno.

Talvez a principal contribuição deste percurso esteja menos em determinar se a *Missa de Alcaçus*, a *Sinfonia nº 1* e a *Paixão segundo Alcaçus* “são” armoriais do que em mostrar de que maneiras podem sê-lo. Em Guanais, tradição e transformação não constituem momentos sucessivos — primeiro o material herdado, depois sua modernização —, mas forças que atuam simultaneamente sobre o ato composicional. A tradição permanece justamente porque aceita transformar-se; a criação contemporânea adquire espessura porque reconhece que nenhum material começa inteiramente nela mesma. Entre uma coisa e outra está a escolha do compositor: aquilo que preserva, aquilo que desloca, aquilo que esconde e aquilo que permite reaparecer.

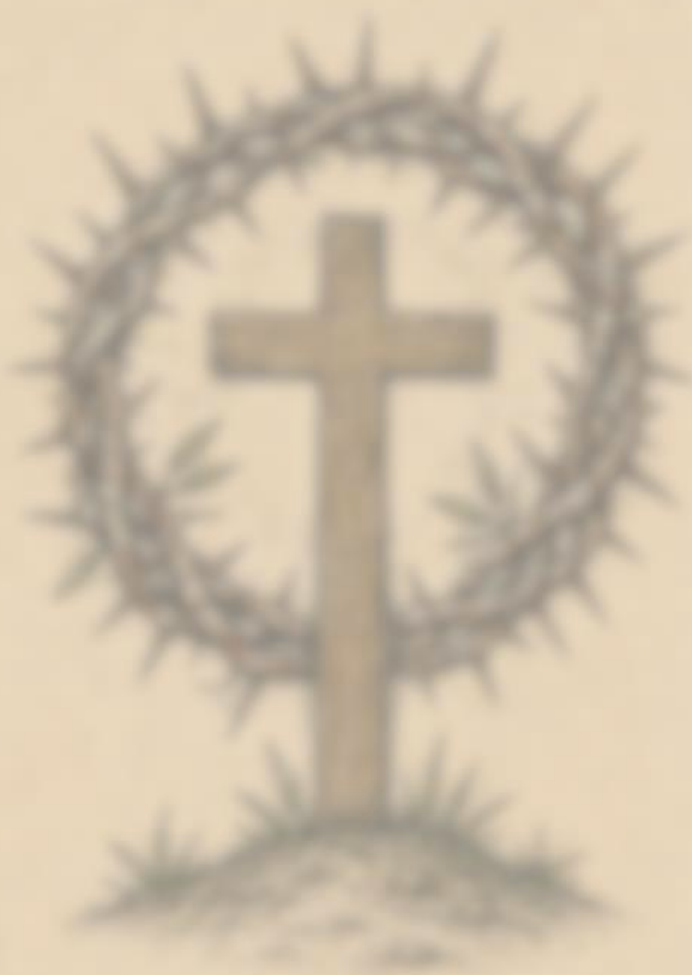
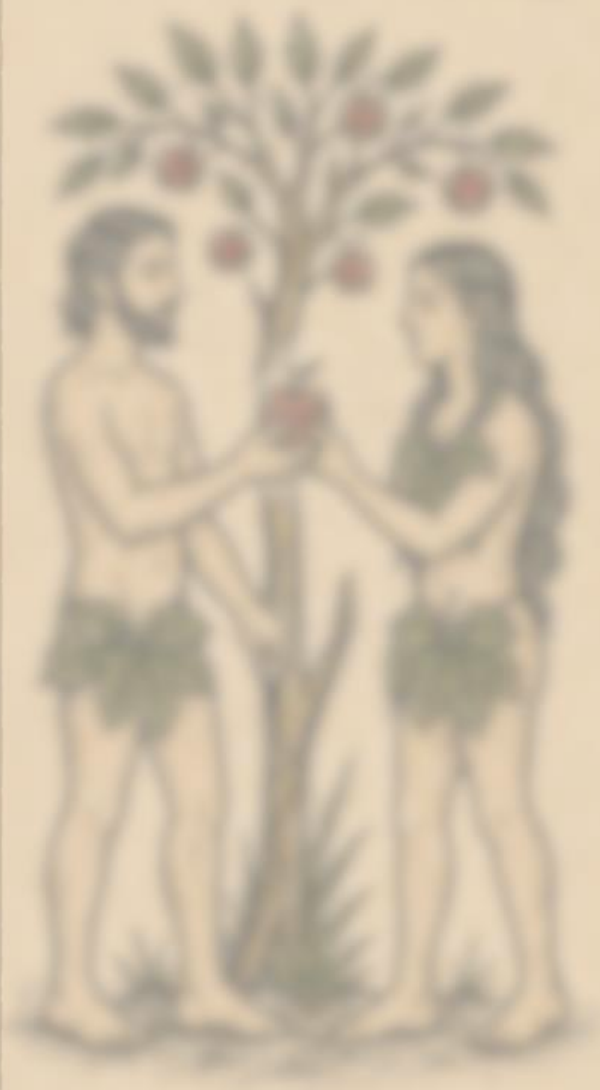
Ao final desse percurso, a trilogia parece menos um conjunto de obras reunidas pela recorrência de determinados elementos do que um território no qual Guanais experimenta diferentes maneiras de lidar com a memória. Algumas permanecem audíveis; outras tornam-se estrutura. Algumas conservam palavras, outras apenas intervalos, ritmos, gestos ou modos

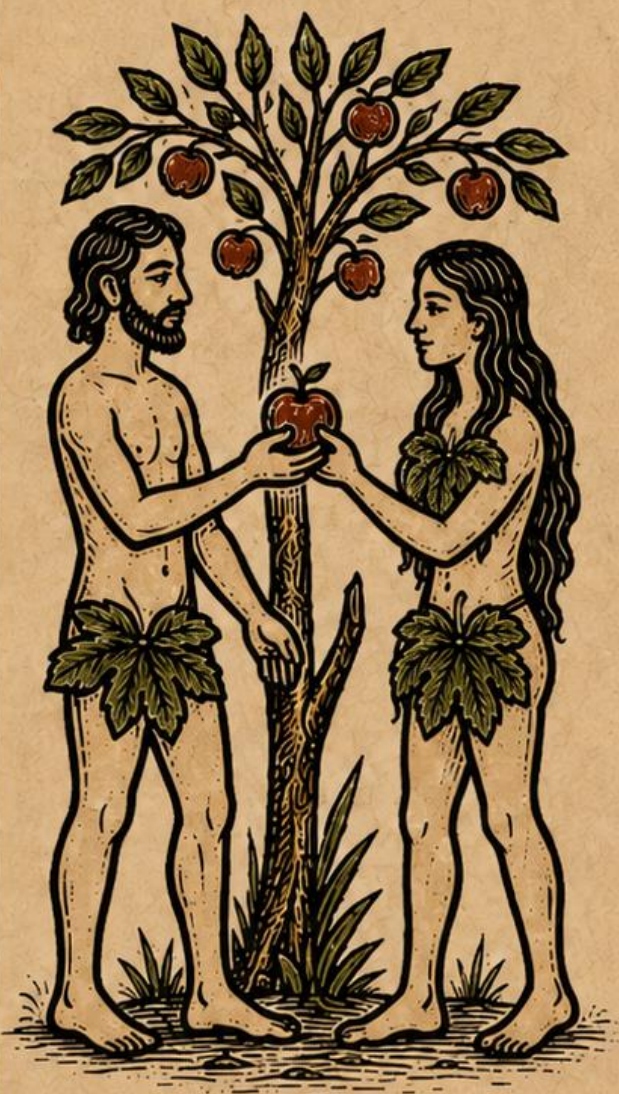


de relação. É precisamente nessa mobilidade que a noção de armorialidade ganha força analítica. Ela não designa, aqui, uma tentativa de fixar o passado na obra, mas a possibilidade de fazê-lo continuar produzindo formas novas. É nesse espaço entre permanência e mudança que as armorialidades de Guanais se tornam, mais do que uma herança estética, uma prática efetiva de criação.



Referências





- Alvarenga, O. (1982). *Música popular brasileira* (2ª ed.). Duas Cidades.
- Andrade, M. de. (1982). *Danças dramáticas do Brasil* (O. Alvarenga, Org.; 2ª ed., Vols. 1–3). Itatiaia.
- Barraud, H. (2005). *Para compreender as músicas de hoje* (J. J. de Moraes & M. L. Machado, Trans.; 3ª ed.). Perspectiva.
- Batista, M. de F. B. de M. (2002). O romanceiro tradicional popular: Origem e permanência no Nordeste do Brasil. *Conceitos*, 94–96.
- Carvalho, M. F. de. (2006). *O romanceiro ibérico de amor desgraçado: Uma abordagem semiótica* [Dissertação de mestrado, Universidade Federal da Paraíba].
- Dürer, A. (1514). *Melencolia I* [Gravura]. The Metropolitan Museum of Art. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/336228>.
- Guanais, D. C. (2002a). *Sinfonia nº 1* [Partitura não publicada]. Acervo pessoal do compositor.
- Guanais, D. C. (2002b). *Sinfonia: Uma experiência em composição multidimensional* [Dissertação de mestrado, Universidade Estadual de Campinas].
- Guanais, D. C. (2004). Cabocolinhos e incelenças: Empréstimos culturais na composição erudita. In *Anais do II Encontro Nacional da Associação Brasileira de Etnomusicologia*. Associação Brasileira de Etnomusicologia.
- Guanais, D. C. (2010). Ciência, determinação e arte: Os quadrados mágicos e a composição. In *Anais do I Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em Música* (pp. 1006–1016). Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.
- Guanais, D. C. (2012). *Missa de Alcaçus* [Partitura]. EDUFRN.
- Guanais, D. C. (2013a). *Paixão segundo Alcaçus* [Partitura não publicada]. Acervo pessoal do compositor.
- Guanais, D. C. (2013b). *A Paixão segundo Alcaçus: Conciliação de diferenças na composição musical* [Tese de doutorado, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro].
- Gurgel, D. (1992). *Romanceiro de Alcaçus*. EDUFRN.
- Holschuh, M. de M. (2017). *O Caldeirão dos esquecidos de Danilo Guanais: Gênese e interpretação de uma obra para violino solo em estilo Armorial* [Dissertação de mestrado, Universidade Federal do Rio Grande do Norte].
- Itaú Cultural. (2026). *Criação – Homem e Mulher* [Verbetes sobre obra de Gilvan Samico]. *Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira*. <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obras/103559-criacao-homem-e-mulher>
- Laboissière, M. (2007). *Interpretação musical: A dimensão recriadora da “comunicação” poética*. Annablume.

Marinho, M. T. Z. (2010). *Aspectos analítico-interpretativos e a estética armorial no Concertino em Lá Maior para violino e orquestra de cordas, de Clóvis Pereira* [Dissertação de mestrado, Universidade Federal da Paraíba].

Maurício, M. L. de A. (2006). *Aboio, o canto que encanta: Uma experiência com a poesia popular cantada na escola* [Dissertação de mestrado, Universidade Federal da Paraíba].

Melo, P. de T. C. de. (1998). *Romances de Alcaçus*. EDUFRN.

Moraes, J. R. de. (2009). “*Truce um triângulo no matulão [...] xote, maracatu e baião*”: *A musicalidade de Luiz Gonzaga na construção da “identidade” nordestina* [Dissertação de mestrado, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo].

Nóbrega, A. P. da. (2007). A música no Movimento Armorial. In *Anais do XVII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música* (pp. 1–13). Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música.

Oliveira, A. M. L. de, & Lima, E. B. de. (2013). Sinfonia em Quatro Movimentos by Danilo Guanais: An analytical study of their armorial aesthetic language. In *A música no espaço luso-brasileiro: Um panorama histórico* (pp. 309–319). CESEM/Caravelas.

Pareyson, L. (2001). *Os problemas da estética* (3ª ed.). Martins Fontes.

Queiroz, R. B. de. (2014). *O Movimento Armorial em três tempos: Aspectos da música nordestina na contextualização dos Quintetos Armorial, da Paraíba e Uirapuru* [Tese de doutorado, Universidade Estadual de Campinas].

Santos, D. Z. dos, & Piedade, A. T. de C. (2010). O motivo 1-5-6-5 nos 24 prelúdios e fugas de Dmitri Shostakovich. In *Anais do XX Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música*. Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música.

Santos, É. de C. (2025). *Música armorial para guitarra de Danilo Guanais (1965): Análise técnico-interpretativa de obras selecionadas* [Dissertação de mestrado, Universidade de Évora].

Santos, I. M. F. dos. (1999). *Em demanda da poética popular: Ariano Suassuna e o Movimento Armorial*. Editora da Unicamp.

Sautchuk, J. M. M. (2009). *A poética do improviso: Prática e habilidade no repente nordestino* [Tese de doutorado, Universidade de Brasília].

Silva, R. M. de S. e. (2009). Ekphrasis em música: Os quadrados mágicos de Paul Klee na *Sonata* para violão solo de Leo Brouwer. *Per Musi*, 19, 47–62.
<https://doi.org/10.35699/2317-6377.2009.54645>

Suassuna, A. (1951). Notas sobre a música de Capiba. In H. Borba Filho et al., *É de Tororó: Maracatu* (pp. 33–65). Casa do Estudante do Brasil.

Suassuna, A. (1996). [Texto de apresentação da *Missa de Alcaçus*]. In D. Guanais, *Missa: Madrigal da UFRN e orquestra* [Encarte de CD]. Caleidoscópio Produções Artísticas.

Verhaalen, M. (2001). *Camargo Guarnieri: Expressões de uma vida*. Edusp.



Sobre o autor

Erickinson Lima é regente, professor e investigador, com atuação interdisciplinar nos campos da música, educação, tecnologia e inteligência artificial. Doutor e Mestre em Música – Regência pela Universidade de Aveiro, desenvolve investigação voltada à inovação tecnológica aplicada ao ensino, à aprendizagem e às práticas musicais, com especial interesse em inteligência artificial, tecnologias digitais, acessibilidade e inclusão. No âmbito do programa CEEC-IND da Fundação para a Ciência e a Tecnologia (FCT), é investigador no Centro de Investigação em Didática e Tecnologia na Formação de Formadores (CIDTFF), onde integra o Laboratório de Conteúdos Digitais e é membro do Conselho Científico da Universidade de Aveiro. Sua trajetória reúne docência no ensino superior, direção artística, regência orquestral e coral, desenvolvimento de projetos e atuação como parecerista *ad hoc* no setor cultural, com experiência profissional no Brasil e em Portugal.





9786583199720 ISBN 978-65-83199-72-0

thesis editora
científica